

علم المسرحية

الارديس نيكول

دار سعد الصباح

الفصل الأول

عجالة تاريخية :

علم المسرحية هو ذلك العلم الذى شغل أذهان الكثيرين من ألمع النقاد وفلاسفة في عالم الأدب منذ أن انبلج فجر الفن المسرحى في سماء أوربا ، من اليونان القديمة حتى العصر الحديث . وليس من العسير إدراك السبب في ذلك ، فالمسرحية ، كما لا يخفى ، هى أغرب طرُز الآداب جميعا ، وأعصاها على الفهم وأخلبها للثبوت . ففى اتصال وثيقا بكل مافى دنيا المسرح من مادة ، كما تعتمد اعتمادا كليا على جميع مايشتمل عليه هذا العالم . . . على جماهيره المكتظة ، وعلى شنف الناس بها في جميع أصقاع الأرض ؛ وهى تتوى في خاطر الشعب وبين جوانحه . حيث تنبت ثمة أصولها ، ثم تنمو وتزدهر . وفى وسعها أن تتوجه بالخطاب في نطاق شاسع وبصور شتى إلى شعوب متباعدة في التاريخ ، مختلفة في الأجواء ، إنها تهدف إلى الناحية الاجتماعية وإلى تقدير الناس لها ، كما أن في إمكانها الهبوط إلى أسفل أعماق التهريج والشعوذة . ومع هذا فهى تسمو في سهولة وبساطة ، وفى فخامة وجلال ، إلى اسمى ذرى الإلهام الشعارى ، حتى لتنفرد بمكان الصدارة ، دون ريب ، بوصفها أمتع ثمرات الأدب التى أنتجها الذهن البشرى . ولقد تحقق هذا في جميع الأجيال . ومن ثم قد حاولت الأجيال جميعا الوقوف على أسرار ذلك الفن الذى يضم داخل إطاره بلياتش السرك الذى طلى وجهه بالبياض إلى جانب أمير الدنمرك^(١) . كما يضم الكوخ الريفى الذى بولغ في زركشته إلى جانب أبهى المسارح الملحمة بالهياكل فى أثينا القديمة .

أرسطو والمسرحية اليونانية :

والمورد الذى تستقى منه جميع الدراسات الحقة عناصرها الجوهرية لتلك الصورة المسرحية من صور الأدب ، هو كما هو معروف ، كتاب الشعر (Poetica) لأرسطو ، وهو الكتاب الذى ظل الناس يتدارسونه الأحقاب الطويلة ، بوصفه من كتب الأماميات فى هذا الفن . - فكانوا فى عصر النهضة يتحمسون له ، ويحولونه لإجلالا لا يرقى إليه النقد ، كما تناولوه التقاد فى العصر الحديث بالبحث والتقدير . ونحن اليوم ، بطبيعة الحال ، قد جاوزنا تلك المرحلة التى كان الناس ينظرون فيها إلى أقوال الفلاسفة اليونانيين كأنها الإلهام الإلهى الذى لا مهرب منه إلا إليه ، أو كأنها التزليل الذى ينبغي لكل شاعر أن يسجد بين يديه ، بل لعلنا اليوم أصدق من أسلافنا فهما لأرسطو ، وأعظم تقديرا لعبقريته ، لقدرتنا على تذوق مافى أفكاره من قوة ، ومافى تعييناته من أوجه القصور ، هذه التعيينات الفجة التى يحلوها فى أحسن صورها تحليل الحقائق المتعلقة بمكانته التاريخية ، وبأحوال المسرح فى أيامه .

لقد ولد أرسطو سنة ٣٨٤ ق.م ، وتوفى وهو فى الثانية والستين ، عام ٣٢٢ ق.م ، فى أى فترة بالضبط ، من عمره هذا ، وضع خطة كتاب الشعر ، ثم متى كتبه ؟ هذا مالا يمكن القطع فيه برأى على وجه التحديد ، ولعلنا ندنو من الحقيقة إذا قلنا إن ذلك قد تم بصورة نهائية حوالى سنة ٣٢٠ . فحوالى هذه السنة ، كانت المأساة اليونانية قد جاوزت تمام سميتها ثم أخذت تظهر عليها بأفعال أمارات عنيفة من ذلك الانحلال الذى يبدو شيئا لا مهرب منه فى تاريخ نشوء أى فرع من فروع الأدب ، وفى تطور هذا الفرع .

ولقد أرسى استيخيلوس (٥٢٥ - ٤٥٦ ق.م) الأسس الثابتة للمأساة

اليونانية قبل أرسطو بحوالى قرن ونصف قرن من الزمان ، وذلك بالطبع بعد أن تشبّع بالمبادئ الأولية التى تركها آريون (٦٠٠ ق م) ثم فرينيخوس (٥١١ - ٤٧٢ ق م) ، وما أعتفاه عليها من قوته الجبارة ومقدرته العجيبة فى رسم الشخصيات التى كان عـرضها يبذو شاحبا من قبل . ولقد فاز إسخيلوس بجائزة المأساة فى سنة ٤٩٦ ، ثم قدم للمسرح بعد ذلك حوالى سبعين مسرحية ، لم يصلنا منها إلا سبع .

ثم جاء من بعده سوفوكلس (٤٩٥ - ٤٠٦ ق م) ، ذلك الشاعر الذى كان يمثل الروح اليونانى الخالص خيرا مما كان يمثل إسخيلوس ، والذى كان أكثر منه نضجا ، وتجانسا فنيا ، وإن افتقدنا فيه ذلك السؤدد الأخاذ الذى هو من خصائص إسخيلوس .

ثم يأتى يوريبيدز (٤٨٠ - ٤٠٦ ق م) بعد سوفوكلس فيكون أكثر منهما إنسانية ، وأقل صبغة دينية . وهو الذى أنزل المأساة من السموات التى كانت تسبح فيها ، وجعلها منذ ذلك التاريخ تعيش فى مستويات الحياة الإنسانية العادية .

لقد كان أدب هؤلاء الشعراء الثلاثة يزخر بالجمال . والظاهر أن هذا الجمال أخذ يتلاشى من بعدهم . وقد كان أرسطو ، الذى كتب ما كتب سنة ٣٣٠ ق م وما قبلها ، يجد بين يديه أبداع آيات المأسى التى استطاع الإلهام اليونانى أن يتنزل بها ، إلا أنه لم يجد من ذلك شيئا جديدا ، أو شيئا يجيش بالحياة فيما كان ينتج معاصروه ، فقد كان الشعراء الناشئون يتخفون من الروائع القديمة نماذج يحتذونها . وكان يبدو كأنما روح الابتكار قد عفى عليه الزمن فى ذلك العهد ، وكأنما — نالوث — هؤلاء الشعراء الكبار قد جابوا كل صقع كان يحتمل أن يجوبه الكاتب المسرحى المجتهد .

ولا بد من أن نورد هنا عن الملهاة كلمة تختلف بعض الاختلاف عما قلناه عن المأساة فلقد كانت الملهاة على ما يظهر أبداً نموا ، وأدنى فى أذهان

الأتينيين مرتبة من المأساة . وإذا أغفلنا التمثيلية الإيمائية الدورية القديمة (The Dorian Mime) ، التي يبدو أن أرسطو فأنز قد قسب الكثير من حيلها ، رأينا أن المؤرخين قد درجوا على تقسيم هذه الحركة الكوميديّة التي نشأت في بلاد اليونان إلى ثلاثة أقسام : قديم ، ووسيط ، وحديث ... على التوالي .

فالمهابة القديمة التي امتدت (على وجه التقريب من سنة ٤٧٠ إلى سنة ٣٩٠ ق.م) ، كانت تتمثل في أرسطو فأنز (المولود في سنة ٤٤٨ ق.م) أبرز تمثيل . ولقد كانت تنسم بالصبغة السياسية على نطاق كبير ، كما كانت تهتم بالأنماط والحوادث غير الواقعية والمغالى فيها ، مما هو بأجمعه من ثمرات الخيال . وقد حلت محل هذه المهابة القديمة المهابة الاجتماعية في العهد الوسيط . أما أحدث أنواع المهابة اليونانية ، وبالأحرى ذلك النوع الذي قد لا نخطئ إذ أسميناه المهابة السلوكية : Comedy of manners ، والذي اكتسب أهم خصائصه المميزة على يد ميناندر Menander . فلم يظهر إلا حوالي سنة ٣٢٠ ق.م . وقد ظل مزدهراً حتى أواسط القرن الثالث ق.م ثم تلاشى بعد ذلك كما تلاشت المأساة .

ولم يكن أرسطو ، بناء على ذلك ، مستطيعاً كل الاستطاعة ، أن يقدر أعمال اليونان المسرحية ، فقد منعه عوامل الزمن الذي كان يعيش فيه من الوقوف وقروفاً تاماً على قيمة الروح الكوميدي لبلاده ، وإمكانات هذا الروح ؛ وكان من نتيجة ذلك أن عالج في كتابه الشعر ، المأساة والملحمة ، ونذر أن تكلم بشيء عن المهابة ، إذ كانت المأساة والملحمة هما هذين الطرازين من طرز الآداب اللذين ازدهرا في اليونان ازدهاراً طيباً في عهده . وواضح . لهذا السبب ، أن أقوال أرسطو في طبيعة المسرحية حتى وهو يقصرها على مسرحيات بلاده ويطبقها عليها ، لا يمكن بحال أن تؤخذ على أنها أقوال جامعة مانعة نهائية ؛ ومن هنا قصورها .

وواضح أيضاً أن أحكامه ، إذا تناواناها من وجهة نظر أوسع أفقاً مع ذلك ، لا يكون لها في كثير من الأحيان إلا قيمة محلية بحتة . لقد كان الناس يأخذون أقواله طوال العصور حتى القرن الثامن عشر على أنها أقوال مُسلم بها ، حتى لقد أصبحت "قواعد" يحكم الزناد بمقتضاها ، بل كان مفروضاً أن يلتزمها المسرحيون فيما يكتبون . ولم يكن أحد ينتبه إلا في النادر ، وإذا وقع هذا النادر ، إلى طبيعة أقواله المحلية والموقوتة بزمانها . أما أولئك الذين كانوا يؤلفون للمسرح بالفعل ، كشيكسبير مثلاً ، فقد كانوا يفضون البصر تماماً عن آرائه وآراء من جاؤا بعده في عالم النقد . إلا أننا لا نجد أحداً من النقاد ، حتى جاء أوجيه Ogier ودريدن Dryden ، كانت لديه الجرأة الكافية التي تجعله يقرر أن أرسطو كان حرباً أن يبدل من آرائه لو أنه وقف على التطورات الحديثة التي طرأت على فن المسرحية ، بل إن هذا الرأي ظل مهملًا تمام الإهمال زمناً طويلاً بعد هذين الكاتبين بالرغم من وضوحه ، وبالرغم من الأهمية التي توليه إياها في أيامنا هذه .

وعلى هذا ، فنحن ، عندما نقرأ كتاب الشعر ، يجب علينا دائماً أن نتذكر أن مؤلف هذا الكتاب كان يعيش في القرن الرابع قبل الميلاد ، وأنه لم يكن في مقدوره أن يكون أية فكرة عن الأيجاد التي بلغتها المسرحية الرومانسية ، وأنه ، حتى في عالم الإنتاج المسرحي الأثيني ، لم يكن يعلم شيئاً عن ملاهى ميناندر الأحدث عهداً ... على أن ثمة شيئاً أكثر أهمية من هذا وذلك يجب أن تلفت إليه نظر القارئ . ذاك أن كتاب الشعر ، في حالته التي وصل بها إلينا ، ليس كتاباً من كتب النقد ، كهذه السكتب التي من قبيل ما كتب آرنولد Arnold وميردث Meredith . ولا ينحصر ما يوجد فيه من صعوبات ذات بال في اللان نفسه ، مما قد ينشأ عن التلف ، بل إن صفحاتها بأكملها قد ثبت أنها محض اختلاق . والراجح أن ما نسميه "كتاب الشعر" ، ليس إلا جزءاً من كتاب أضخم بكثير جداً من هذا

الكتاب المتداول، والذي ربما كان ملاحظات سريعة كان يكتبها أحد تلاميذ أرسطو وهو يلقى محاضراته في أروقة اللسيوم^(١) الظليلة . ولعلنا إذا، تذكرنا هذا، نستطيع أن ندرك السبب في أن أجزاء ضخمة من هذا الكتاب تتناول تفصيلات بادية التفاهة، وهذه التفصيلات والوقائع العديدة — الخاصة بالصياغة، والمناظر وموضوع المسرحية، أو عقدها — قد يناسبها أن تحشد في مجلد ضخم، أما وهي بحالتها التي نجدناها عليها في كتاب الشعر فهي لا تناسب في السكينة وما كتب عن المعلومات الأخرى في هذا الكتاب .

إن أرسطو ينفرد بالمنزلة الجليلة التي لا يدانيه فيها أحد . ونحن لم يصلنا في هذا الميدان شيء من العصور اليونانية يقرب من دراسة أرسطو للمسرحية والملاحمة، تلك الدراسة العلمية التي تقدر قيمة الأشياء تقديرا خاليا من الهوى . ولقد بحث في الأدب بطبيعة الحال كتاب مختلفون من كتاب هذه الفترة، إلا أن بحوثهم كانت إما عرضية صرفة، وإما كانت تدور حول الأمور الأهم شأنًا من أمور الدين والفلسفة . ومن هنا لم يكن من أهداف أفلاطون أن يتقد الأدب كما فعل أرسطو، بل كان يعكف على تطوير المذراكات الكلية الفلسفية، ولم يكن الأدب عنده إلا مجرد صورة من صور النشاط الإنساني، لاحقة بالحقائق الأزلية التي كان همه أن يكشفها . فهو في الجمهورية Republica، قد أقصى الشعراء، لأن فهم الذي لا يخفى أهدافه على أحد، قد يتعارض وفق الحكم الذي ينشئه أفلاطون في صورته أثالية فيما كان يخصه . وتشتمل محاورات متنوعة أخرى على استشادات من الأدب ومن المسرحيات بخاصة، لكنه لم يحاول قط في شيء من هذه الاستشادات أن ينشئ نظاما أدبيا كهذا النظام الذي وضعه أرسطو في كتاب الشعر .

وتظهر في مسرحيات عدة لأرسطو فائز هو أيضا أفكار تتعلق بأدب ذلك العصر، إلا أن النقد هنا أيضا نقد غير مباشر وعرضي . لقد كان

أرسطوفانز متخصصا في تصوير الأفراد والحوادث، ولم يكن متخصصا في التحدث عن الصور الأدبية والحقائق العامة، كما لم يكن لتورياته الساخرة بالذات والتي كان يوجهها إلى يوريبندز، أية أهمية في دراسة المسرح والمسرحية بوجه عام، بالرغم مما قد يكون لها من قيمة في فهم الآداب الأتينية الكلاسيكية. فضلا عن هذا، فكل ما نملكه من ذاك إن هو إلا جذاذات^(١) وقد احتفظ لنا كتاب النحو *Ars grammatica* لمؤلفه ديوميدز ببعض المادة القديمة، وثمة بعض الأحكام الهامة، لمؤلفين أقدم عهدا من ديوميدز مجموعة في كتاب أثينا يوس العجيب^(٢) *Deipnosophistae* أي مأدبة العلماء، لا مندوحة عن فحص شيء من هذا فيما بعد، وذلك نحو تفسير تيموكليز للتمعة التي نشعر بها في مشاهدتنا للأساسة.

هوراسي والمسرحية الرومانية :

وتأتى بعد أرسطو فترة طويلة خالية من النقد المسرحي، وكأنما كان مقدرا لهذا النقد كلما قامت له قائمة في خلال الأحقاب تلو الأحقاب أن يظل مرتكزا على أحكام أرسطو. ونحن نرى في هوراس (٨٦٥ ق. م) أوليسات هذه الحركة التي في وسعنا أن نسميها النظرية الأدبية الكلاسيكية الحديثة. لقد كانت طريقة أرسطو طريقة تحليلية إلى مدى بعيد. ولقد كان يتناول المسرحية تلو المسرحية فيحلل كلا منها جزءا جزءا، ثم يعطى رأيه آخر الأمر في سماتها المميزة الرئيسية جميعا. وصحيح أنه وضع القانون، لكنه لم يضعه بتلك الطريقة التعليمية التحصيفية، بل هو لم يضعه إلا بعد

(١) هذه مبالغة من المؤلف، فقد وصلتنا من أرسطوفانز ملامد كثيرة بعضها كامل وبعضها شبه كامل (د)

(٢) أثينا يوس من العلماء اليونانيين المصريين (حوال ٢٣٠ ق. م) من أهالي نوكرانيس. ولا يعرف من كتبه إلا هذا الكتاب (مأدبة العلماء) وهو كتاب ممتع بالرغم من رداءة تربيته - وهو يصور أهل الماسي أجمل تصوير ومحدث من وقائع حياتهم وأقوال المؤلفين القدامى القبيح الكبير. وتكاد تكون هذه التلصقات التي قيسها عنهم هو كل ما بقي من مؤلفاتهم. (دخ)

إمعانه النظر بنفسه لإمعانا دقيقا في أعمال مسرحية بذاتها . أما طريقة هوراس فتختلف عن طريقة أرسطو اختلافا كبيرا . فتقريراته تقريرات تصفية كل التعسف ، ونحن نشعر كأنها لم تمحس - في كثير من الأحيان - التحيص الواجب . ففي كتابه رسالة إلى اليبسوس Epistle to the Pisos نجد هوراس آراءه في أشد ما يمكن من الإيجاز المبسّر . وقد تقررت أنماط الشعر هنا بصورة نهائية ، وتحدد لكل منها ، على ما يقول هوراس بصورة تقريرية ، وزن خاص . وقد جاء فيه أن الشخصيات في المسرحيات وفي القصائد على السواء يجب أن تكون أنماطا ؛ وأنه يجب ألا نبرز على المسرح ما يصح أن يؤدّى خلف المناظر ، ؛ وأن المسرحية يجب ألا تزيد وألا تنقص عن خمسة فصول ، ؛ وأنه لا يصح أن يظهر على المسرح أكثر من ثلاثة أشخاص فحسب في أدوار متكلمة في وقت واحد . وأهم من هذا كله ما يقوله هوراس من أنه : « ينبغي ألا تغيب النماذج اليونانية عن بالنا مطلقا ... ليلا أو نهارا » .

وهكذا نراه يسوق كل شيء في صورة لا تقبل الجدل . لأنه لا يدع أى مجال لأى لون من ألوان الابتكار أو التجديد ، اللهم إلا التجديد في الصياغة الكلامية ؛ ولعل رومة لهذا السبب لم تظفر بمثل تلك المسرحيات العظيمة التي ظفرت بها اليونان . على أنه من العسير كل العسر أن نحكم على المسرحية الرومانية ؛ وكيف نحكم عليها وهؤلاء الشعراء المسرحيون الرومان الذين اشتهروا في وقت واحد ، وهم إنيوس (٢٢٩ - ١٦٩ ق م) ، وباكثيوس (٢٢٠ - ١٣٠ ق م) ثم آكيوس (١٧٠ - ٨٦ ق م) لم تصلنا من مسرحياتهم إلا شذرات قليلة فحسب . ولم يسلم من يد البلى سوى مآسى سنكا العشر ، من بين المسرحيات اللاتينية الجديدة . وقد كتب كل من بلوتوس - المتوفى سنة ١٨٤ ق م - وتيرانس (١٨٥ - ١٥٩ ق م) ملاحظتهما في تلك الآونة على وجه التحقيق ، إلا أن النقاد كانوا

ينظرون إلى الملهاة على أنها نوع من الإنشاء الأدبي أدنى مرتبة من المساسة ؛ ولعلمهم كانوا يحذون في هذا حذو أرسطو أيضا .

وأهمية هوراس كناقد ، هي أهمية تاريخية أكثر منها شيئا آخر ؛ فقد استمد النقد في عصر النهضة كثيرا من أفكاره . وأهم من هذا أنه استمد منه هذا الميل نحو صياغة « القواعد » ، وهكذا عدل النقاد عما كان يذهب إليه أرسطو من الطريقة التحليلية التي كانت تغلب عليها الصبغة العلمية .

النقد في العصور الوسطى

من العسير أن نقرر في أى شيء من الدقة ما حدث للمسرحية الأقدم عهدا ، التي ظهرت في أثناء العصور الوسطى . على أنه قد أمكن إثبات أن جانباً من المسرح الرومانى قد استمر قائماً أحقاباً عدة ، ولهذا فقد نكون على حق إذا اعتدنا أن الممثلين الجواله (histrioncs) كانوا خلال العصور الوسطى كلها يتمسكون بتقاليد المسرح الرومانى . ولا جدال في أن السلطات الكنسية قرت ، بدافع لعلها لم تكن تفتن إليه دائماً ، أن تقوم بحركة مضادة ، ومن ثمة فقد أنشأت المسرحية الدينية التي أخذت تتدرج من مجرد المقطوعة ذات البيتين أو الثلاثة الأبيات (trope) حتى بلغ بها ناظموها تلك المنظومات الطوال التي تتكون منها المسرحيات الدينية . على أن هذه المسرحيات كانت مسرحيات شعبية خالصة فلم تكن ذات صبغة أدبية ، ولم يصحبها شيء من النقد جديد . ومع ذلك فقد أسهمت العصور الوسطى بنصيب هام في حركة نقد المسرحية - وقصد بهذا النصيب الهام الناحية التاريخية أكثر مما قصد الناحية الجوهريّة - وسنرى أن آراء العصور الوسطى سوف تعود إلى الظهور في الأوساط التي لم يكن أحد يتوقع قط أن تظهر فيها . ولقد كانت الكنيسة القديمة تهتم اهتماما كبيرا بما كان يعرض في الحفلات المسرحية الوثائقية من ضروب الخلاعة ،

ولهذا استعانت بغيرة الآباء المسيحيين المتحمسين فأنمت هذا الاتجاه الذى كانت تغلب عليه المسحة الأخلاقية ، والذى سوف نلح آثاره خلال عهد النهضة وما بعدها . وكتاب برين^(١) Prynn المدعو « الناقد التاريخي ، Histrio mastix » ، يحشد فى صفحاته الألف الغربية فقرات لا حصر لها اقتطفها من أمثال هذه المصادر . ومع أن هذا الكتاب ليس فى ذاته كتاباً فى النقد الأدبى ، إلا أن الواضح أن الآراء التى يتضمنها لا جرم كان لها أثر عظيم فى صياغة أفكار معاصريه فيما يتصل بالآداب المسرحية . على أن آباء الكنيسة كانوا علماء بقدر ما كانوا مؤلفين فى الآداب والأخلاق ، وكان القدر الطيب من حذق بعضهم فى اللاتينية لا يفضلته فى نظرم إلا الصلاح والتقوى . وقد ازدهرت المدارس ، وكثر النحويون فى القرون الأولى من العهد المسيحى ، وسرعان ما اندخ هؤلاء النحويون فى الأوساط التعليمية والمدارس العظيمة التى كانت الأديرة مأوى لها . وفى هذه الآونة كان تيرانس وسنكا أستاذين فى الأسلوب اللاتينى ؛ ولهذا السبب ومهما قيل فى آنام الحفلات الشعبية، فإن مؤلفات هذين الشعارين لم تفقد قط مكانها فى الأرقف المكتظة بغير ذلك من المجلدات فى المذاهب الدينية . وكيفما كان الأمر ، فيجب أن نتذكر أن الناس لم يكونوا ينظرون إلى تيرانس أو سنكا بوصفهما كاتبين مسرحيين بكل معانى هذه الكلمة ، وذلك لأنهما لم يكونا فى نظر أهل العصور الوسطى غير شاعرين لاغير ؛ ولقد كان الناس يظنون ، منذ عهد

(١) وايم برين (١٦٠٠ - ١٦٦٩) مصنف طهرى إنجليزى ولد فى سوانسوك - وكان يسمى رذائل عصره ومؤلفاته . وكتابه Histrio-mastix هو رسالة ضد الروايات التمثيلية ، وقد قذف فيه الملكة هيرجا ماريا ، غوكم سبب هذا القذف وحكم عليه بقطع أذنيه والسجن مدى الحياة - ثم أطلق سراحه ... لكنه عاد إلى معاناة الحكم ، واختب عضواً فى البرلمان ، وعادى كرومول مسحه ثلاث سنوات ، لكنه نجا من السجن بعد سقوط كرومول وراح يؤيد الملكية تأييداً جنونياً (د) .

ليزيدور الإشبيلي (في القرن السابع) أن أشعارهما كانت تلقى إما بواسطة الشاعر نفسه أو بواسطة أحد أصدقائه من فوق شيء أشبه بالمنبر . ومعنى هذا أن المسرحية التي من هذا النوع أصبحت مجرد جزء من الشعر الروائي بعامة ... وفي هذا الوقت ، كان من بين الفروق الجلية بين المأساة والملمة أن المأساة تتناول الشخصيات الرفيعة تناولاً جدياً ، في حين أن الملمة تتناول الشخصيات العادية تناولاً رقيقاً خفيفاً . ولما أصبحت المسرحية لا تتميز بشيء عن غيرها من الشعر كله ، صار من المستطاع أن نعمم تطبيق هذا الفارق في نطاق أوسع . فن هذا ما يقرره داتى (في سنة ١٢١٨) من أن « الملمة تبدأ ببعض الظروف المعاكسة ، إلا أن موضوعها ذو نهاية سعيدة ، كما يبدو ذلك في ملاهى تيرانس ، ^(١) ومن هنا لم يتردد داتى في تسمية قصيدته « الكوميديا الإلهية » ، La Divina Commedia . مذ كانت في مطلعها شيئاً كريها شديد الهول لأن حوادثها تجري أول ما تجري في الجحيم ، أما نهايتها فسعيدة ، محبة إلى النفس ، ممتلئة بالبهجة ... لأن حوادثها تجري في الفردوس . »

النهضة والنقد الكلاسي الحديث

ثم جاءت النهضة ، تلك التي ولد فيها من جديد روح الحماسة للشئون الكلاسيكية ؛ ثم اتصلت الملمة والمأساة مرة أخرى بالمسرح (بعد أن كانتا مقصورتين على التلاوة) ؛ ومرة أخرى قامت حركة للنقد المسرحي ، متميزة بنفسها عن حركة النقد الشعرية العامة ؛ وأقبل الناس إقبالاً شديداً على ما بقي من المسرحيات القديمة ، فكشفوا عن ألوان جديدة من الجمال في أولئك الشعراء اللاتين من ناظمي المسرحيات الذين لم تذهب أعمالهم بنهاية . كما وجدوا في مخطوطات العلماء اليونانيين التي طال عليها الأمد كنوزاً

أعظم مما استطاعت جزائر الهند الشرقية والغربية أن تقدم لهم من ثروة ،
أنصف إلى هذا كله ما تبينوه حينئذ من أن المسرحيات لم تكن مجرد قصائد
(للتلاوة) لكنها منظومات قصد بها أن تؤدي أمام جمهور من النظارة ،
ويقوم بأدائها ممثلون من لحم ودم . وسرعان ماخطوا خطوة أخرى بعد
ماقاموا به من إخراج ملاهى تيرانس وبلوتوس فى مسارح شبه كلاسية ،
إذ شرعوا يكتبون ملاهى ومآسى باللغة الدارجة ، ثم راحوا يخرجونها
على تشكيلة من المسارح التى يحتاط فيها طراز العصر القديم بطراز العصر
الوسيط فى صورة غريبة ... وهكذا ولدت المسرحية الحديثة ... المسرحية
الممتزجة بمسرحيات العصور الوسطى ... تلك المسرحيات التى قسم لها
أن تؤدي إلى شيكسبير .

وأهتم الناس بطبيعة الحال بهوراس من جديد . وحينما عرفوا قيمة
آرسطو مرة أخرى ، اشتد شغف الكثيرين منهم بتدوين دراسات فى النقد
فى كل من المسرحيات القديمة ، والمسرحيات الأحدث منها عهدا . ولم يكن
لآرسطو نصيب من الذكر فى خلال العصور الوسطى كلها ؛ ولم يكن أحد
يعرف عنه إلا قليلا من نسخة عربية قام بها ابن رشد ، ترجمها عنه بدوره
إلى اللاتينية فى القرن الثالث عشر العلامة هرمان Hermann . ولم يعرف
العالم آرسطو معرفة حقيقية إلا حينما اكتُشف مرة أخرى المخطوط
الكلامى فى القرن الخامس عشر ؛ بل كان الناس حتى فى ذلك الوقت يتعثرون
فى محاولاتهم تفسير عباراته ؛ ثم جاءت فى سنة ١٤٩٨ تلك الترجمة اللاتينية
غير الوافية التى قام بها جيورجيو فاللا ، وقد كان لهذه الترجمة الفضل
فى تنبيه الأذهان إلى أعمال الفيلسوف ، كما ضمنت قدرا من النجاح لأول
مرجع يونانى نشره ألدوس Aldus سنة ١٥٠٨ ، وللترجمات الكثيرة
باللغتين اللاتينية والدارجة ، وللأبحاث التى لا عدد لها التى بناها أصحابها
على أقواله .

ومن الغرابة بمكان ، بالتباس إلى العبقريّة المستقلة الخلاقة التي اتسمت بها النهضة ، أن يميل تقادها إلى السطحية والأحكام الآلية . والظاهر أن شغفهم بالآثار الكلاسيكية جعلهم يرفضون الاعتراف بدأصالة شيء ما إلا ما تصوره تفكيرهم أنه من الفن القديم والحضارة القديمة . فنذ أن أصدر فيدا كتابه في فن الشعر *De arte poetica* (سنة ١٥٣٧) وما تلاه من تلك السلسلة من أبحاث النقد المثبوتة والمنظومة ، ونحن نسمع ذلك النداء نفسه : « اقتفوا آثار الأقدمين » ، « لا تحاولوا أي لون من ألوان التجديد » ، « حافظوا على الفصول الخمسة في مسرحياتكم » ، « قلّدوا سنكا » ، « فوق كل شيء : حافظوا على الوحدات » . « قواعدهم الكلاسيكيين المحدثين هذه » ، تلك القواعد التي سوف تتناولها في تفصيل أوسع فيما بعد ، قدر لها أن تكون الهياكل الرئيسية في أصونة النقاد المسرحيين ، وأصونة مؤلفي المسرحيات ، طوال قرون مستقبلية . ولم يحاول بعضهم أن يخفي تلك العظام النخرة ، بل كان يعالجها في احترام كأنها رفات قديس : وكان البعض يدعى أنه حر لا يأبه بهذه العراقيل الشاخصة في طريق حرية الفكر ، بينما كانت أصداء الجملجة وراء أبوابهم تفضح أسرارهم ، على أننا يجب أن نعترف بأن عددا قليلا نجح في الهرب منها ، إلا أنهم كانوا من القلة بحيث لا يؤثرون بهم ، ولم يكن لهم قط هذا الأثر الذي كان يفرضه خصومهم .

ويجب ألا يُظنّ بطبيعة الحال أن نظام النقد الفكري كله خلال هذه الحقبة كان يقوم على الآراء الكلاسيكية ، فليس في مقدور الناس أن يلقوا عن كواهلهم بمثل هذا اليسر أثر يبتهم ، وأثر أسلافهم الأقرين فيهم . ولقد كانت النهضة تشتمل على قدر عظيم من آثار العصور الوسطى ، متغلغل في كل من ألوان نشاطها الإنشائية والتقدية ؛ وكان التصور الشعبي للباساة ، كما سوف نرى ، يقوم إلى مدى بعيد على مُثُل العصور الوسطى بينما كانت أقوال كل من آباء الكنيسة ، وفلاسفة العصر الوسيط الأحدث من هؤلاء عدا ،

تتهب انتهاباً شرها بواسطة الطهريين Puritans ، ثم تُفسّر تفسيراً مُحكما بواسطة أنصار الشعر والمدرجات . صحيح أن المذهب الطهري لم يؤثر في اللاتين ، كما أثر في الشعوب الجرمانية ، إلا أن حركة الإصلاح المضادة لم تقم بدور أقل شأنًا بين اللاتين مما قامت به حركة الإصلاح الخالص بين الشعوب الجرمانية . وسرعان ما فرغ النقاد في أثناء الحركتين إلى المشكلات الأدبية الأخلاقية التي لم يكن لأرسطو بها أى قدر من العلم ؛ وسرعان ما أصبحت الأفكار الكلاسيكية مختلطة بطائفة من الأفكار الأجنبية عنها تماما ، أو أنها كانت تفسر وفقاً لهذه الأفكار . وهذه النعمة التي تضرب على الناحية الخلقية هي من النعم التي لم يعفّ عليها الزمن تماما ، وهي مهما تبدّلت مطمونة تحت أنقال من الصور والأشكال المتعارضة لا تزال قائمة بالرغم من مضي ما يقرب من قرون أربعة ^(١) .

وسرعان ما أقام النقاد الإيطاليون لأنفسهم في فرنسا مكاناً رفيع الشأن ؛ فلقد كان البلاط الفرنسي على صلة ونيقة ببيوتات مانتوا وفلورنسة ؛ وكانت اللغة الإيطالية تكاد تكون لغة التأدب ورقة الحاشية ، وكان المؤلفون الفرنسيون يكثرّون من زيارتهم إلى بلاد تلك الأكاديميات القائمة عبر جبال الإيب والتي كانت وسيلة للترقى بجهود هذا الزمن الأدبية والفنية . وعلى هذا أصبح كاستلثترو ^(٢) وسكاليجر ^(٣) أستاذين في فن النقد ؛ وأصبح الناس ينظرون إلى أرسطو بنظرهم إلى نبي الحكمة الأزلية الملهم . ونعود فننبه إلى أنه كان ثمة عدد من خصوم هذه الحركة ؛ بيد أن النظام الكلاسي

(١) وهكذا مر بدتو هرتش في سنة ١٥٥٣ جميع الأدب في ضوء الدين ، وقد تابعه في ذلك العالم سكاليجر Scaliger (١٥٦١) الذي كان أعظم مه شأناً وأكثر عجة في قوس الجماهير .
(٢ - ٣) Scaliger و Castelvetro من أعظم المشتغلين بالأدب والنقد في العصور الوسطى - وقد كان سكاليجر (الأب = ١٤٨٤ - ١٥٥٨) من كرسوا جباهم لحدمة الأدب والط ، وله مؤلفات قيمة ناقش فيها آراء لورم ، كما كانت له شروح صافية على كتب أرسطو في الحيوان والأدب والشعر (د . خ) .

كأن يكون متبعاً في العالم بأسره ، وقد ظل متداخلاً في صميم تلك المدرسة العظيمة من مدارس الفكر ، والسليقة الفنية الخلاقة التي ازدهرت في عصر لويس الرابع عشر .

وقد تسربت ، المثل الكلاسيكية ، في الواقع ، إلى كل شيء ، وهيمنت عظام هوراس النخمر ، ووطيف آرسطو الزائف ، فأشاعت الهيبة في النفوس جميعاً ، حتى في قلوب معاصري شيكسبير . لقد كان كل شيء يخضع لسلطان هذه النظرية غير الطبيعية بالغا من السحر ما بلغه كتاب سدنى : « إعتذار عن الشعر » Apologie for Poetrie وسدنى بغض من قيمة الملهة المفجعة tragi-comedy التي كان ينبغي أن تكون إحدى المفاخر المسرحية في عصر إليزابث ، وهو بغض من شأن أولئك الكتاب جميعاً ، الذين انغمسوا كما انغمس شيكسبير في التيار الرومنسي . وهو يتحدث عن « مأسينا وملاهينا » (وئمة ما يبرر ما ينبغي عليها) فيلاحظ عبث مؤلفها بالقواعد ، وتجردها من التأذب الآمين ، والشعر البارع ، اللهم إلا إذا استثنينا جوربودك Gorboduck^(١) مع أن مسرحية جوربودك هذه ، مهما تكن قيمتها التاريخية ، لا يمكن أن تكون إلا قطعة سخيفة من البيان المُرَقَّش الذي لا يمكن أن يثير فينا شيئاً من الإلهام .

ثم يحىء جونسون بعد سدنى ، فيحاول أن يطبق تطبيقاً عملياً مادعاً إليه هو وسدنى نظرياً . وقد جونسون تقدم مبتور لأنه ينحصر بوجه خاص في كتابه الصغير المسمى « إكتشافات Discoveries » ، بيد أن ميوله الكلاسيكية الحديثة يمكن أن ترى بقدر كاف من الوضوح في مآساتيه سيجانوس Sejanus وكاتيلين Catiline ، ولا جرم أنهما كتبتا لمعارضة مسرحيات شيكسبير

(١) ادورد - ١ - آربر (١٨٦٨) - وقد فضلنا تلخيص هذه المسرحيات في كتاب غاس يكون ملحقاً لهذا الكتاب ويظهر في أثره مباشرة إن شاء الله وذلك لكي يلم القارئ بموسوعات المسرحيات التي يستشهد بها المؤلف ولا يصرحها .

الرومنسية. ثم يأتي بعد جونسون كثيرون آخرون من النقاد والكتاب المسرحيين وفي الوقت نفسه كان مركز الثقل في حركة النقد ينتقل من إيطاليا إلى فرنسا. ونحن لا نجد في إيطاليا في واقع الأمر شيئاً ذا قيمة حقيقية من سنة ١٦٠٠ إلى سنة ١٧٠٠؛ في حين أن فرنسا تستطيع أن تفاخر في تلك المدة نفسها بالنقاد المتحررون الذين: أوجيه Ogier (المتوفى سنة ١٦٧٠) وبمولير (١٦٣٢ — ١٧٠١) صاحب النظريات العملية، وبعده من الكتاب العظام الذين كان يطلق عليهم لقب «أوجستان»^(١) Augustan من متعدي القواعد مثل تشابلان (١٥٩٥ — ١٦٧٤) ولاميناردير La Mesnardière (١٦١٠ — ١٦٣٠) وهيدلان Hédelin (١٦٠٤ — ١٦٧٦) وبيركورني (١٦٠٦ — ١٧٨٤) ورابين (١٦٢١ — ٨٧) وبوالو (١٦٣٦ — ١٧١١) وسان إفرمون (١٦١٠ — ١٧٠٣). ولا جرم أنهم نجحوا في تقوية روابط المذهب الذي ورثوه عن إيطاليا، وسرعان ما انتقلت أفكارهم إلى إنجلترا في القرن السابع عشر؛ وقد تفرد بمكان الصدارة في توضيح المذهب توماس رايمر Thomas Rymer (١٦٤١ — ١٧١٣) راهب الكلاسيكية الحديثة. وهو يوضح لنا في كتابه: النظر في مآسي العهد الأخير^(٢) (١٦٧٨) — و— نظرة عابرة في المأساة^(٣) (١٦٩٢ — ٩٣) هذا النمط الغريب من أنماط النقد، واصل به إلى في نظر رايمر شيء مستحيل. لماذا؟ لأن من المسلم به أن جميع الجنود هم رجال

(١) نسة إلى العصر الأوغسطي والتاريخ الروماني، عصر أوغسطس العظيم. وكان أشهر أدماء هذا العصر أوفيد وهو راس وليبي وفرجيل وكاتا لوس، وكان كل منهم (أوجستان) أي أحد أئمة الأدب في عهد أوغسطس — وقد استخدم هذا اللقب في عصر الملكة آن الإنجليزية وفي عهد الملك لويس الرابع عشر (د)

The Tragedies of the Last Age Considered. (2)

A Short View of the Treagedy. (3)

شرفاء ، ولأن من المسلم به أيضاً أن جميع البشر يجب أن يظهروا العرفان بالجليل لمن يحسن إليهم ... وهذا ببساطة هو قانون هوراس في الأنماط ، كما يوحى به فن اليونان ، بالغايته .

أما دريدن ، كما مر بنا ، فقد شجب على هذا ؛ ومؤلفه المعروف «مقالة في الشعر المسرحي» ، Essay of Dramatick Poesie الذي نشره سنة ١٦٦٨ يصور في شكل حوار المعركة بين أولئك الكلاسيين المحدثين الذين كانوا يستلهمون فرنسا ، وبين أولئك النقاد الأكثر حرية الذين استطاعوا أن يتذوقوا شيكسبير . و«مقالة في الشعر المسرحي» من الكتب التي ينبغي أن يقرأها كل من يريد أن يدرس أصول فن المسرحية ، وليس تطور النقد الأدبي فحسب . وملاحظات دريدن في النقد ليست متصورة على هذا الكتاب ، في الواقع ؛ ونحن نجد له قولاً من أنقذ أقراله حقاً ، لم نعر عليه إلا في نسخة من كتاب رايمر كحاشية من حواشي المخطوطات ، جاء فيه : إنه لا يمكن أن أرسطو قد قال هذا ، لأن أرسطو يتخذ قراءه من سوفوكلس ويوريبيدز ، ولعله كان يغير آراءه لو أنه رأى مسرحيات شعرائنا^(١) . ولم يكن دريدن وحده صاحب هذا الرأي ، بل لم يكن أول من قال به ، لأن فرنسوا أوجيه كان قد انتهى إلى مثل هذا سنة ١٦٢٨ . واسمع إليه يقول :

« لقد كتب اليونانيون لبلاد اليونان ، وظفروا بالانجاس في نظر الصفوة المثقفة من أهل زمانهم . ونحن إذا أرخينا العنان قليلاً لعبقرية بلادنا ورقة لتقتنا ، نكون قد اقتدينا بهم على صورة أحسن كثيراً عما إذا رحناتقتني أثرهم خطوة خطوة ، في أساليب مبتكراتهم وقوالهم الشعرية ، كما صنع بعض

(١) للاطلاع على هذه المواشي ارجع الى كتاب سكوت سيستري Works of Dryden من ٣٧٩ وكتاب سيستري : L'et Critici من ١٥٧ - ١٥٨

مؤلفينا ، (١) .

غير أنه مهما يكن دريدن قد سبق إلى هذا الرأي ، فإن لتعبيره من رنين القوة والحق ما يشهد لنفوة السليم الطبيعي ، وإدراكه العميق للقيم الأدبية التي زاد بها في ثروة النقد . ولعل شعار كتابه العظيم « مقالة في الشعر المسرحي » هو ما يجده بالمثل في هذا التعليق الوارد في كتاب رايمر .

دلالة الوفاة الحديثة :

ولقد بدأت تظهر أساليب جديدة في النقد وفي عالم المسرحية منذ بدء القرن الثامن عشر . وكانت أولى المثل الكلاسيكية الحديثة لا يزال لها سلطانها . ففي فرنسا ، كان فولتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) يؤيدها في قوة وفي إصرار ؛ وفي إنجلترا ، كان أديسون (١٦٧٢ - ١٧١٩) يصدر أحكامه المهذبة ، ال « أمينة » التي هي من هذا النوع الذي لا إلهام فيه ، النوع القائم على الطريقة المتبعة نفسها . على أن الروح الجديد لا يلبث أن يظهر بالتدريج . والظاهر أن هذا الروح الجديد يرجع إلى عاملين رئيسيين كما يعملان عملهما في تلك الفترة . أما العامل الأول فهو إعجاب الناس بشيكسبير ؛ فلقد كانت مسرحيات عصر إليزابيث تمثل بانتظام في مسارح لندن ، وقلما كان يمضي أسبوع دون أن تتاح الفرصة للناس لشهود بعض مآسى أو ملاحى شيكسبير وجونسون وفلنشر وماسنجر . وكان كل من هؤلاء قد حطم جميع قواعد المذهب الكلاسيكي ؛ وبالرغم من هذا ، فإن النقاد لم يجدوا في هذه المسرحيات إلا ما يسعهم توجيهه الشناء إليه . وكانت الطريقة المعتادة للهرب من هذه القواعد هي الاحتجاج بالالتجاء إلى « الطبيعة » ؛ لقد كان شيكسبير « يكسو شعره القومي بمسحة الجراءة وعدم المبالاة . لقد كان : « معشوق الطبيعة » .

(١) Préface au Lecteur ملحقة بكتاب (سور وسيداء (١٦٢٨) مؤلفه

ونتيجة لهذا نلاحظ أنه : بينما لم تكن الطبيعة في فرنسا في القرن السابع عشرة تسمو على قواعد القدماء المزعومة إلا من وجهة نظرية ، إذا هي في انجلترا تسمو على تلك القواعد سموا عمليا على هذه الصورة . وفي الحق ، إنما لم تسكد تبليج على أحد ، إذا استثنينا الدكتور جونسون ، وحتى جونسون نفسه لم يظفر من ضوئها إلا بشعاع ضئيل ، حتى أن شيكسبير ليعد منها إلى انبثاق طريق المسرح أكثر جدة وأكثر صحة ، والسبب الذي لاسبب غيره لهذا هو أنه حطم هذه القواعد الكلاسيك بالفعل . ومع ذلك فقد كانت ثمة حقائق ناصعة ، الحقائق التي كان لابد من مواجهتها ، والتي أقتعت الناس إقتناعا لا مجال فيه للتردد بضرورة سلوك طريق أكثر تحررا من طرق التفكير السليم . ولعل هذه الدعوة إلى التحرر قد كانت أفقذ العوامل في تطور التجارب الجديدة التي كان يقوم بها الكتاب المسرحيون في انمن . ولقد كانت الملمهة العاطفية الرقيقة Sentimental comedy والمأساة البورجوازية ، بالرعم من بعدها من مسرحيات شيكسبير ، الدليل على رغبة الكتاب المسرحيين في محاولة شيء جديد يختلف عن تلك الطُّرُز التي أكل الدهر عليها وشرب ، ورغبتهم كذلك في الهرب من مجرد التقليد . وهذه العاطفية هي العامل الثاني العظيم الذي كان يعمل على خلق تغيير في الفكرة التي قام عليها النقد ثم انتقلت هذه المسرحيات إلى فرنسا ، وتحمس لها تحمسا كبيرا ديدرو (١٧١٣ - ٤) وأقرانه ، أولئك الذين لم يلبشوا أن حاولوا إيجاد تبرير معقول لأسلوبهم في كتابة المسرحية . وبحث ديدرو للكوميديا الجديدة (١٧٥٨) ، ومقدمة لاشوسيه لمسرحيته La Fausse Antipathie (١٧٣٣) ، ومقالة بومارشيه عن المسرحية الجديدة (١٧٦٧) هي وثائق لا شك في أنها تضرب على وتر جديد مهما بدا فيها من هذا الطابع الذي يجعلها تلتزم آراء المذهب الكلاسي الحديث باقتباس اصطلاحاته ، وتنظيم مادتها وفقاً له . ويمكننا أن نتبع خطوات هذا التأثير المشترك ، وبالأحرى تأثير شيكسبير وتأثير الكتاب المسرحيين

العاطفيين ، في كتاب ^(١) Hamburgische Dramaturgie المشهور ،
من تأليف لسنج (١٧٢٩ — ٨١) حيث نلس محاولة مقصودة للتوفيق
بين تقريرات أرسطو ومسرحيات شكسبير وغيره من المسرحيين المحدثين .

النقد الرومنسى :

وفي هذا الوقت نفسه أخذت تبدو للعيان بشائر تغيير كبير في ترتيب
الآداب وردها إلى مبادئها الأولية ؛ فلقد برزت إلى الوجود طلائع المذهب
الرومنسى في كلا المجالين النظرى والعملى ؛ لقد كان جراى Gray يكتب
أغانيه Odes ، وكان كولنز مستغرقا في تأملاته في مبحث القصة الكلتية ؛ ^(٢)
وكان تشارتون ، ومسز رادكلف ، وجيش من الكتاب الآخرين ، عباقرة
وأدعياء ، يلتمسون طريقهم بإجراء تجارب نحو شعر جديد ونثر جديد ؛
ومن هنا نشأ النقد الرومنسى بوصفه مكملا لامندوحة عنه لآلوان النشاط
التي كان يضطرب بها عالم الفن الإنشائى ؛ وكان هيرد Hurd وآل وارتن
The Wartons وغيرهم ، يبذلون قصارى جهدهم لكي يظهروا الناس على
آيات جمال العصور الوسطى ، التي طالما احتقرها الناس . أما في إنجلترا ،
فقد كانت المسرحية ، والأسفاه ، منعزلة عن هذا كله إلى حد ما ، ولم تكن
المسارح في أواخر القرن الثامن عشر في حالة مزدهرة ، وكان الأدب
العاطفى قد أصبح أدبا كاذبا يغنى النفس ، والمسرحية المفجعة رخوة
ولاحية فيها . وما كاد القرن التاسع عشر يطالع الناس حتى كانت الميلودراما
قد ظهرت إلى الوجود ، وليئت المسارح — لآمد طويل — لا تقسم

(١) كتاب جمع فيه لسنج فصوله التي نشرها في نقد المثلثين والروايات التمثيلية في مدينة

همبرج (د)

(٢) القصة الكلتية أو Gaelic romance هي تلك القصص التي كتبها كتاب كلتيون

Celtic أو Gaelic — ولا سيما الأيرلنديون منهم (د)

غير الاستعراضات وإنشاهد المثيرة ؛ وما كاد الشعراء يفتننون إلى المستوى المنحط الذى هبطت إليه أذواق الجماهير حتى مالوا هم أيضا إلى تجاهل مسارح زمانهم تجاهلا تاما ، أو راحوا ينتشون الـ closet-drama أو المسرحية التى تقرأ ولا تمثل ، كـ مسرحية بيرون « دفتر Werner » التى لم يقصد بها وجه المسرح قط ، ولم يضعها فى « الشكل الذى يجعلها لائقة للإخراج المسرحى » ، على أن العودة إلى دراسة شيكسبير ، ومعاصرى شيكسبير ، بالإضافة إلى عودة الناس إلى تذوق الأبداع الحقيقية للأدب اليونانى ... كل هذا كان من أثره أن عاد الناس من جديد إلى الاهتمام بروائع الماضى العظيمة . وقد تقدمهم كولردج فى هذا الطريق ، فأنشأ طرازا جديدا كل الجدة فى التحليل النقدى ، فى محاضراته ، وفى كتابه ؛ ملاحظات على شيكسبير Notes on Shakespeare . ثم بذل هازلت قصارى جهده فى الوقت نفسه لكي يتكشف مظاهر الروح الكوميدي كما تناوله شيكسبير والكتاب المسرحيون فى عهد عودة الملكية The Restoration ، وكتاب الرواية القصصية فى القرن الثامن عشر ، بينما كشف لنا لامب Lamb عن لطائف أدباء عصر إليزابث ، وتحدث إلينا عنهم حديثا مستنيرا . ولقد كانت الأعمال التى أنجزتها هذه المدرسة أعمالا فاققة ، إلا أنها اتسمت بسمتين فى الفترة الأولى من نشأتها منعتهما من الوصول إلى نتائج نهائية . وأولى هاتين السمتين أن طرائقها كانت ذاتية إلى مدى بعيد ، تعتمد على أذواق النقاد العديدين ، وأهوائهم ، حتى لا يكاد الإنسان يعثر ثمة على تلك الزكاة العلمية الواسعة الأفق ، التى لا يشوبها الهوى ، والتى أكسبت كتاب الشعر لأرسطو مكانته العليا فى تاريخ النقد . والسمة الثانية أنها كانت تتجاهل ذاتية المسرح تجاهلا يكاد يكون تاما . ولعل شيكسبير عند كولردج كان شاعرا خالصا ، ولعله كان ينظر إلى أعماله على أنها لم يقصد بها وجه المسرح على الإطلاق . إن واحدا من هؤلاء النقاد لم يحاول أن يكشف الظروف التى أحاطت

بآيات الفن المسرحى الكبرى فى أثناء العهود المختلفة لتاريخ المسرح . منهم لم يشيروا بكلمة واحدة إلى الصور الخاصة التى كان يتخذها المسرح اليونانى . وقل مثل ذلك عن المسرح فى عهد إليزابيث ، فهم كانوا يجهلون تقاليد المسرح أو يسكتون فلا يذكرون منها شيئا ، ولم تقدر النقد هذه الظروف حق قدرها ، ولم ينتفعوا بها فى ميدان النقد ، إلا فى الأيام الأخيرة ، وذلك لما لهذه الظروف من الأهمية البالغة فى فهم المسرحيات ذات الطابع الخاص .

أما فى أوربا فقد كان ثمة شئ ذو صبغة عملية أكثر مما فى المسرح الإنجليزى لقد كان شيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) وجيته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) يفهمان حاجيات المسرح فهما تاما ، وكانت لأقوالهما من أجل هذا لهجة ألوانق ، بينما استطاع عالم مثل شلجل (١٧٦٧ - ١٨٤٥) أن يستحدث مقارنات تحليلية لا يمكن أن يدانيه فيها غيره . وكان الألمان يكرسون أنفسهم فى حماسة للبحث فى تاريخ المسرح والمسرحية ، وكانوا يتحسسون سببهم فى ميادين الفن والجمال المعنوى ، ولهذا كان لجهودهم فى النقد قيمة لها قوتها الحقيقية ، وقدرتها على البقاء . لأنها تقوم على أساس من تقديرهم للحقيقة والأمر الواقع . وقد رأت فرنسا ، هى الأخرى ، تطور هذا الأسلوب الجديد من أساليب النقد . لقد كان القرن التاسع عشر قرن ثورة ؛ وبسبب غلبة تقاليد المذهب الكلاسى الحديث فى المسارح الفرنسية ، بدت هذه الثورة أكثر جدة وأشد عنفا عما كان المذهب الرومانسى الإنجليزى . على أننا يجب ألا ننسى أن فرنسا كان لا يزال لها أن تستمتع بثورة اكتشاف شيكسبير الحقيقى ، بينما كانت إنجلترا ماضية فى ذكر شيكسبير ، لانتسائه أبدا . وقد جاء دفاع هوجو عن هذا الشئ العجيب الذى يكاد يبدو شاذاً (١) ضربة لازب لهذا السبب ، ونشبت الخصومات الأدبية حول ابتداعاته الجريئة ، فى صورة

لم يكن لها مثيل في الشاطئ الثاني من القنال الإنجليزي .

التقدم الحديث :

لقد حدثت نقطة التحول في علم النقد ، في حوالى الحلقة التاسعة من القرن التاسع عشر ؛ فقد نجحت بحوث العلماء في كشف ميادين شاسعة من ميادين المعرفة فيما يتصل بكل من المسرح والمسرحية في الأزمنة الماضية ؛ وكانت الحماسة الأولى للرومنسية قد ذهبت ؛ وكان ثمة متسع من الوقت للتأمل ، وللتحليل المقارن ، وقد عولجت جميع المشكلات القديمة من كل جوانبها ، وبدأت في فحصها من جديد ؛ وحفزت دراسة علم النفس بعض الناس إلى محاولة البحث في مصادر الضحك والابتعاد المحزن ؛ ورعى آخرون ، أمثال سارسيه وبروتيتير وآرشر ، بالأصول الأساسية لفن المسرحية نفسه ؛ وحاول غير هؤلاء وهؤلاء ، بعد دراسة ظروف دور التمثيل . استذكار الطابع الذى كانت تتركه في نفوس الناس كبار روائع المسرحيات ، حينما كانت تخرجها تلك المسارح التى لم يعد لها وجود الآن . وهكذا لا نجد لتلك الثروة من المعرفة ، وهذا الأساس المتين لحقائق الأشياء ، وتلك اللوزعية النقاد ، وهذا التجرد من الهوى ، ... لا نجد لذلك كله ضريبا إلا فى هذا الكتاب الأول المجيد ، الذى كان أول مؤلف ظهرت فيه تلك الطريقة وذاك الأسلوب ... كتاب الشعر لأرسطو .

وهذا ليس يعنى بالطبع ، أن جميع المشكلات قد حلت ، وأن جميع المسائل قد استقرت استقراراً نهائياً ، فعلم النقد بعد هذا كله ، ومهما كانت الطريقة التى يتم بها من المطابقة للأصول العلمية ، لا يمكن مطلقاً أن يصبح علماً من العلوم الثابتة ، حتى أكثر الاستدلالات براعة وأشد التقديرات تقاضاً ، ترك وراءها الكثير الذى لا نقول فيه شيئاً . ويمكننا أن نقول إن فن نقد المسرحية (النقد الدرامى) بالرغم من هذه القرون

الطوال ، وبالرغم من المعارف السامية التي تمت في العصر الحاضر ، لا يزال في مهده ، لأنه لما يبلغ تماماً الرأى القاطع المانع في المسادة التي يعمل في ميدانها . فلقد كتبت مجلدات لا حصر لها عن المظاهر المسرحية المتعارضة من المأساة الرفيعة والملهة غير المبتذلة من جهة ، إلى أسوأ ألوان الميلودراما والهزليات من جهة أخرى ؛ بل لقد كتبت مجلدات لاعداد لها عن مسرح الدي والقره جوز ، اللذين يمتان من بعد بوشائع القربى إلى ثالياً (ربة الملهاة) وملبومين (ربة المأساة) وقد عملت دراسات جيدة عن إسكيلوس وسنكا ، وعن شيكسبير وموليير ، إلا أنه كثيراً ما حالت الصعوبات التي هي من سمات هذا الموضوع دون القيام بتحليل صحيح للسجاياء المشتركة بين كل من شيكسبير وإسكيلوس ، وبين كل من موليير وأرستوفانز ؛ والظاهر أن مثل هذا التحليل سوف يتيح أعظم الفرص لنقاد المستقبل ، وإن كانت الصعوبات التي هي من سمات هذا الموضوع ، ثم ضخامة العمل نفسه سيجعلنا ننتظر زمناً طويلاً قبل أن نرى هذا العمل الذي سوف يؤدى لمسرحية العالم الذي نعيش فيه ما أده آرسطو للمسرحية الأينية . على أن هذه هي الناحية التي ينبغي لنا أن نتوجه إليها بأنظارنا ؛ ولا بد لكل من يكرم نفسه للقيام ببحث هذه الفكرة في النقد من اتباع طريقة المقارنة التحليلية التي يظهر أنها الطريقة التي لا معدى عنها في الواقع .

الفصل الثاني

معنى المسرحية (الدراما)

لا جدال في أنه من واجبتنا، حينما نشرع في عمل كالذي نحن، بصده الآن، أن نتوقف قليلا لنسأل أنفسنا عما نقصده بالضبط بالكلمتين دراما . drama ودرامى dramatic ، أو: مسرحية ومسرحى . وبمعنى آخر، ماهو في نظرنا جوهر فن المسرحية dramatic art إذا عارضناه فنون الشعر والتصوير والقصص؟ إنه فن من الفنون بلا ريب، ولكن... بأى الألفاظ نستطيع أن نحدد هذه السمات الخاصة التى تميزه من الفنون الأخرى؟ لقد يبدو هذا، من النظرة الأولى، عملا يسيرا، بالقياس إلى غيره من الأعمال؛ إلا أننا إذا تأملناه ملياً لتكشفت لنا صعوباته، تلك الصعوبات التى قد يحسن أن نوضحها بإيراد تحليل مقتضب لبعض المحاولات التى حدثت فى الماضى رجاء العثور على جواب مناسب وتعريف لا لبس فيه .

نظرية المحاكاة

من أولى النظريات وأكثرها شيوعاً تلك التى يمكن أن تسمى « نظرية المحاكاة »، وإن تكن كلمة « محاكاة »، التى تحتل تفسيراً أوسع وتفسيراً أضيق على حد سواء تحتاج منا إلى مزيد من العناية للنظر فيها، وقد يمكننا أن نعبّر عن هذه النظرية فى أوجز صورها وأكثرها سذاجة بهذه العبارة التى قالها شيشرون وقبى عنها إليوس دوناتوس . فالمسرحية فى رأيه : « نسخة من الحياة : مرآة للعادة : صورة منعكسة للحقيقة »، فهذا التعريف ، وإن صح أن ندعوه كذلك ، قبه نقاد متلاحقون مئات المرات ، وعُدَّ أساساً لبحوث لا عدد لها ، وبخاصة فى زمن النهضة ؛ وحتى فى الأزمنة الحديثة

نسبنا نجد أنه لم يعدم من يقول به، وذلك أنه وافق أهداف الواقعيين الفنية في القرن التاسع عشر. فلقد كان غرض زولا من كتابته قصته «تيريز راكان» هو في أساسه الغرض الذي عناه شيشرون حينما قال: «لقد استحدثت شخصيات لا فائدة منها ولا حاجة إليها».

ويقول زولا: «... لكي أضع كوارث الحياة اليومية جنباً إلى جنب مع ما يعانيه أبطال قصصى من أوجاع مخيفة، حاولت باستمرار التوفيق بين الجوانب العامة في قصصى وبين الوظائف العادية التي تضطلع بها شخصياتى حتى لا يظهروا بمظهر الذى يمثل، بل الذى يعيش، أمام النظارة^(١)، ونجد مثل هذا الرأى نفسه، بتعديل بسيط، وراء كثير من النظريات المتعلقة بالكوميديا العاطفية والمأساة البورجوازية؛ وحينما يقول بومارشيه إنه «إذا كان المسرح صورة صادقة لما يجرى في هذه الدنيا فإن الاهتمام الذى يثيره ذلك فينا لابد بالضرورة أن يكون وثيق العلاقة بالطريقة التي ننظر بها إلى الحقيقة^(٢)» فنحن نتحقق من أن «مرآة الواقع، لا تزال مُمَثِّلَ بومارشيه الأعلى فيما يعرض على خشبة المسرح».

والآن، وإذا كنا سنأخذ بهذا الرأى في أدق تفسيراته، فإن المسرحية تكون فقرة مقتبسة من الحياة. ومعنى هذا أن هدف الكاتب المسرحى يجب أن يكون إعطاءنا من فوق منصة المسرح صورة طبق الأصل لما لمشهد مما قد يكون حدث بالفعل، ولما لشيء تخيَّله الكاتب في صورة يجعله مشابهاً لما يقع في الحياة... ويجب أن يكون حوار تلك المسرحية أحسن أنواع الحوار الذى يكسبها صورة صوتية مطابقة للأحداث الحقيقية التي تجري بين الناس في حياتهم العامة؛ ولا بد أن يكون أعظم ما في المسرحية من جمال هو مطابقتها لواقع الحياة.

(١) مقدمة تيريز راكان (١٨٧٣) ص ١١

Essai sur le genre dramatique serieux (1767) (2)

ونحن إذا ألقينا نظرة خاطفة على هذه الآراء، فقد نشعر بما يفرئنا بالاعتقاد في أنها آراء صحيحة جذيرة بالثناء، إلا أن لحظة من التفكير فيها قينة بأن تكشف لنا عن زيفها. وبصرف النظر عما قد يخطر ببال الإنسان من أن أعظم الكتاب المسرحيين إن هم إلا مجرد أبواق أو قل جراموفونات تسجل الحياة كما هي - فرعان مائتين أن هذا النوع من المسرحية هو من المستحيلات، لا لشيء، إلا لأن الرواية التمثيلية لا يمكن بحال أن تكون فقرة مقتبسة من الحياة، وحتى لو فرضنا أن مؤلفا من المؤلفين يستعمل في أحد مشاهد مسرحيته نفس الكلمات التي استعملها بعض الأشخاص الحقيقية ممن اتخذهم الكاتب نماذج لشخصياته المسرحية، فالحقيقة التي لا جدال فيها هي أن هذا المشهد لكونه غير مرتبط بما قبله أو بعده من المشاهد يكون مشهدا غير طبعى، أو بعبارة أخرى، يبعد عن الواقع ويدخل في نطاق الفن. لقد وقع اختيار المؤلف، بعد طول التحرى على هذا الجزء بذاته من أجزاء الحياة لأنه يخدم الغرض الخاص الذى كتب مسرحيته من أجله... وأكثر من هذا... إن كاتب المسرحية، إذا لم يستعمل بعض الأدوات الآلية في تسجيل الأصوات الأصلية، فلن يراوده الأمل على الإطلاق في استعادة نفس الكلمات التي تفوه بها المتحدثون بالضبط، بكل ما فيها من بيان، وبأدق التفاصيل التي نطقوها بها. وإذا كان هو الذى يبتكر المشهد والشخصيات، كما هي العادة، فلن يكون إلا حلما من الأحلام أن يتصور أن شخصياته هذه، إذا كانت أشخا عا حية، كانت تتكلم بمثل هذه الألفاظ، لو أن المشهد حدث في الحياة الواقعية. وعلى هذا، فالمنهج الواقعى بمعناه الصحيح هو من رابع المستحيلات، ومن الأشياء التي لا تقع في الحسبان.

بل الكتاب المسرحيون العظام لا يدور في خلدكم أن يكتبوا شيئا من ذلك. وليست المسرحية الواقعية هي المثل الأعلى الذى يوجهون

إليه جهودهم . وقد تكون قوة الملاحظة ، والذاكرة الحسنة (أو تلك الأقراص التي تكون في متناول اليد ، والتي كان شيكسبير يستعملها ، على ما ذهب إليه مستر برناردشو في تعبيره الساخر) جزءاً من عدة الكاتب المسرحي الضرورية . إلا أنه لا يخفى أن الذي يجعله فناناً ، ويُظفره بمرتبة النهائية ، هو قدرته على الاختيار ، ومع قدرته على الاختيار ، وجنبا معها ، إلى جنب ، بل ربما كان أعظم منها ، ذلك الذي قد يسمونه : الطاقة الإخبارية Theinforming power التي يستطيع بواسطتها الإيحاء بالمغزى العظيم الملىء بالمعاني في مشاهدته ، وفيما تنطق به شخصياته . وعلى هذا ، ففي وسعنا الآن أن نطرح جانباً تلك الآراء الواقعية الأضيق أقصاً ، إذ أننا لو تمسكنا بهذه الآراء لاضطررنا إلى القول بأن مسرحيات اسكيلوس وأرستوفانز وشيكسبير وموليير كانت مسرحيات رديئة ، بل لقلنا إنها لم تكن لها قيمة مسرحية (درامية) على الإطلاق .

على أنه يبقى بعد ذلك هذا التفسير الأوسع مدى مما تقدم ، ألا وهو تفسير نظرية المحاكاة ؛ ولا بأس هنا من الرجوع إلى آراء أرسطو وشُراحه . والمبدأ الأساسي الذي يقيم عليه أرسطو جميع قضاياها هو أن الفن ، بعامه ، يتألف من المحاكاة . وبكل أسف إن الكلمة اليونانية التي يستعملها بمعنى «محاكاة» لم يحاول أن يُعرّفها في أي مكان من كتابه ، ثم هو ، في حدود ما نعلم ، يستعملها في معان مختلفة . والأمور لا يستدعي هنا أن نخوض في بحث هذه المشكلة بحثاً مستفيضاً ، ولهذا نكتفي بالإشارة إلى أن أرسطو — على ما يبدو — لم يكن يعنى بالمحاكاة ترديداً خالصاً للواقع إلا فيما ندر . فن ذلك قوله إن المأساة تتحرى تقليد طبقة من البشر أعلى من سائر الطبقات ، ولكن الملهاة تجعل الناس أروءاً مما هم . . ومن هذا يتأكد في رُوعنا أنه يستعمل كلمة المحاكاة بمعنى واسع سعة كبيرة ، ويُقَوَّى

بما نذهب إليه في ذلك أننا نجده يقول : « إن الملمحة ... وشعر المآسى ،
 وفضلا عن ذلك ، الملمة وشعر الدثرام ^(١) ثم الجزء الأكبر من فن الناي
 والقيثار ، هي برمتها صور من المحاكاة ، . ونحن نكاد نقول بالفعل
 إن أرسطو يفكر هنا إما في الارتفاع بالأشياء ارتفاعا واقعياً — كالأصوات
 والكلمات — بوصفها أشياء مقابلة لاستعادة الواقع ، وإما فيما للفن من قوة
 في خلق الانفعالات التي تثيرها مشاهد الحياة الواقعية نفسها . وإلا فإنه
 يكون من الهراء والعيب أن نظن أنه فكر في أن تكون موسيقى الناي ، أو
 أن يكون الشعر « محاكاة » ، بمعنى صورة أصلية لأشياء موجودة في الحياة
 الواقعية ، وإن يكن هذا الإشكال في التصور ظل قائماً أحقاباً طويلة بالقياس
 إلى المسرحية ، كما رأينا . ومثل هذا التفسير الواسع لصفة المحاكاة في المسرحية
 يجده له صدى في بعض النظريات الأحدث عهداً ، تلك النظريات التي تدور
 حول وظائف الكاتب المسرحي . وبما أن هذه مسألة لها أهميتها ، فلا بأس
 من أن نستعرض هنا عدداً قليلاً من هذه النظريات :

يقول هوجو : « أظن أنه قد قيل : إن المسرحية مرآة تنعكس فيها
 الطبيعة ، إلا أن هذه المرآة إذا أريد بها أن تكون مرآة عادية ... لها سطح
 أملس مستو ، لما أمكنها أن تعكس لنا إلا صورة قهيرة للأشياء . صورة
 ليست مُحجَّجة ، صادقة ... لكنها .. صورة لاهيوية فيها ، فن المعروف
 أن اللون والضوء مفقودان في الصورة المنعكسة البسيطة ، ولهذا ، وجب
 أن تكون المسرحية مرآة بُورية — أي تُجمِّع الأشعة الملونة وتُكثِّفها ،
 بدلا من أن تجعلها ضعيفة واهية .. مرآة تجعل من الشعاع ضوءاً ، ومن

(١) الدثرام Dithyramb أو أغنية لباخوس نوع من الأناشيد الراقصة التي تطورت إليها
 الأغاني الدينية على يدى الشاعر اليوناني أريون (د)

الضوء مناراً . وهنا فقط ، تستحق المسرحية أن تكون فناً (١) .

وهذا الذى يقوله هو جو يؤكد أن الفن هو بالمسكان الاسمى من الالهية ، ويمكننا أن نضيفه - أى كلام هو جو - إلى ما توصل إليه سارسيه من أن الطبيعة وحدها فوق المسرح قد تبدو شيئاً تافهاً ، بل شيئاً كاذباً .

يقول سارسيه : « إنى أعتقد أن واقع الحياة ، إذا أبرزناه فريق المسرح إبرازاً صادقا ، قد يبدو شيئاً مكذوباً فى نظر هذا الوحش ، ذى الرؤوس الآلف ، الذى نسميه الجمهور ، ولقد عرّفنا الفن المسرحى بأنه المبلغ الإجمالى الذى نستعين بموجبه على تمثيل الحياة فى المسرح ، وأن تقدم بواسطة هؤلاء المائتين والآلف من النظارة المحتشدين فيه ، ما يتوهمون أنه الحق (٢) » .

وقد استطاع بعض النقاد فى عصور أقدم عهداً من عهد سارسيه أن يتخيلوا هذه الحقيقة ، لكنهم لم يستطيعوا أن يتخيلوها إلا فى صورة شاحبة وفى صورة شاحبة غخب ؛ لقد تخيلها هيدلان Hédelin ودونها فى رأيه الذى يقول « إن المسرح لا يصور لنا الأشياء كما هى بالفعل ، ولكن كما ينبغي أن تكون » . وهو يعتقد أن « الشاعر ينبغي أن يُقيم أو دكل شيء لا يتفق وقواعد الفن . وذلك كما يصنع المصور حينما يعمل وأمامه نموذج لم تتوفر له سمات (٣) السكّال » .

(١) مقدمة كرومول ١٨٢٨ ص ٤٠

(٢) رأى فى المسرح A Theory of the Theatre مقدمة بقلم براندر ماثيوز (كتاب متحف براندر ماثيوز للفنون المسرحية - بجامعة كولومبيا - نيويورك - ١٩١٦ ص ٣١)

(٣) عن كتاب The Whole Art of the Stage (١٦٨٤ - ص ٦٥)

وقد قدم جيته النصيحة نفسها ، فقال : « إن من واجب من يرغب في العمل للمسرح أن يدرس المسرح ، ومؤثرات علم المناظر والإضاءة والحركة وما إليها من المواد الملونة الأخرى ، والسكتان المطعم بالزجاج و«الترتر ... كما يجب أن يدع الطبيعة وشأنها » .

ثم يلخص كولردج الحقيقة كلها آخر الأمر ، في إحدى محاضراته ، فيقول إن « المسرحية ليست نسخة من الطبيعة ، بل محاكاة لها ، وهي عبارة لم يكن في الإمكان حسم هذه المشكلة بأبلغ منها . ولأنه ليدولنا ، إذا نحن أعدنا النظر في هذه الآراء المختلفة التي رأها النقاد المحدثون ، أن أجدادها جميعاً هو هذا الرأي الذي يتحدث عن المسرحية بوصفها نوعاً من هذه العدسات المركزة التي تُكسب الشعاع ثم تضغطها فتجعل منها ضوءاً منيراً ، ثم تضغط الضوء فتجعل منه وهجاً .

ونحن حينما نتناول بالبحث أيّاً من أعظم الروائع المسرحية نستطيع أن نتحقق من صدق هذا التحليل ؛ لأن الكاتب المسرحي المتضلع ، حينما يقتبس شذرة من الطبيعة ، بدلاً من أن يكتب مجرد الحوادث الهامة ، فهو في الوقت نفسه ينظم ما قد لاحظته عن الحياة ، أو ظنه متعلقاً بها ، ثم يرفع مشاهدته إلى ذروة الإثارة والمسة ... تلك المشاهد التي لو أنها جرت في الحياة الواقعية لكانت مشاهد كاذبة ولا إلهام فيها ؛ وهنا بلا شك ، عمل من أعمال الكاتب المسرحي العظيمة .

بيد أن هذا لا يتقدم بنا كثيراً في طريق البحث ، فنحن قد شرعنا نسير فيه محاولين أن نجد تعريفاً لهذا الشيء الذي نصفه بأنه تمثيل وبالآخري ، درامى dramatic ، وكل ما نبحثنا في عمله هو ما أوضحناه

من أن المسرحية فن ، ولكن جدير بنا ألا نقسى أن كل فن يسير في هذا الطريق ؛ وهذا هو ما يتفق وما ذهب إليه أرسطو الذى كان يرى أن الفنون كلها تقوم على المحاكاة ؛ وقد حاولنا ما وسعنا المحاولة فلم نجد خصيصة تعيننا على وضع حد مميز يفصل بين فن الدراما الخاص بهذا ، وبين الفنون الأخرى القريبة منه مثل الشعر والقصة الخيالية .

قانونه بروتتيير :

من أغرب الأمور أن يكون عدد المحاولات الجدية التى قام بها العلماء لبحث هذه المسألة قليلا إذا قيس إلى غيره . وقد يستحسن أن نبدأ هنا بهذا القانون الذى أعلنه وأذاع به بروتتيير ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، ثم أقبل عليه النقاد يبحثونه بحثاً شديداً فى السنين العشرين الأخيرة^(١) . ونستطيع أن نقول إن هذا القانون ، المصوغ فى أقصر الكلمات وأشدّها اختصاراً والذى ابتكره بروتتيير ، يتوقف على التسليم بأن الإرادة هى الخصيصة الأولى من الخصائص المميزة للمسرحية . « فى المسرحية (الجدية) أو فى الممزلة ، ندرك أن الذى نشهده من المسرح هو مشاهدة « إرادة » تكافح فى سبيل الوصول إلى هدف معين ، وهى مدركة للوسائل التى تستعملها فى سبيل الوصول إليه... أما القصة... فهى تقيض المسرحية . » لأن المؤلف يحاول « أن يعطينا فى القصة ، صورة للتأثير الذى تؤثر به فىنا جميع الأشياء التى هى خارجة عنا ،^(٢) ولكى نوضح ما يريده بروتتيير ، نضع بين يلى القارئ عبارتين مقتضبتيْن أُخريين ، أولاهما هى الخلاصة التى وضعها الناقد الفرنسى نفسه ، وهى :

(١) آخر طبعة لهذا الكتاب - وهى التى ترجمها - صدرت سنة ١٩٣٧ (د) .

(٢) The Law of the Drama (براندر ما تيز) كتابه متحف جامعة كولومبيا

الفنون المسرحية - نيويورك ١٩٣٤ س ٨٣

إن القانون العام للمسرح يتحدد بعمل إرادة مدركة لنفسها . والأنواع الدرامية (المسرحية) تتميز بطبيعة العقبات التي تصطدم بها هذه الإرادة . أما العبارة الثانية ، فهي ترجمة قام بها ولیم آرثر لخلاصة وضعها لأرائه . وهي :

المسرحية تمثل لإرادة إنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وتمتخف بنا ، إنها واحد منا ، مقدوف به حياً فوق المسارح ليصارع الأقدار ، ضد القانون الاجتماعي ... ضد واحد من بني جنسه ... ضد نفسه إذا لزم الأمر ... ضد أطماع أولئك المحيطين به ، وضد رغباتهم ، وأهوائهم ، وحماقتهم ، وضد أحقادهم ^(١) . وقد حلل هذه النظرية كذلك هنرى آرثر جونز ، ذلك الذى قام من جانبه بوضع صيغة لد قانون جديد للمسرحية ذى سمة عالمية شاملة ، إذ يقول :

تنشأ المسرحية حينما ينشب صراع بين شخص أو أشخاص فى تمثيلية ، وهم واعون لهذا الصراع ، أو غير واعين له ، وبين شخص معاد ، أو ظروف أو حظ مناوئ . ويكون هذا الصراع فى كثير من الأحيان أشد عنفاً ، إذا كان الجمهور على علم بأسباب المشكلة التى تثيره ، وذلك كما فى مأساة أوديب ، بينما الشخص نفسه ، أو الأشخاص الكائنون على المسرح ، لا يعرفون من أمر هذه المشكلة شيئاً ؛ فمن هنا تنشأ المسرحية (الدراما) ، ثم لا تزال بسيلها حتى يقف هذا الشخص أو أولئك الأشخاص ، على سر المشكلة . وهى تظل قائمة طالما نحن نشهد رد الفعل فى شخص أو أشخاص ، جسمانياً كان هذا الرد أو عقلياً أو روحياً ، وهم يصارعون القوى المضادة من إنسان أو ظروف أو مقادير ؛ ثم تأخذ فى التراخى حينما تهبط حرارة رد الفعل ؛ ثم تتلاشى حينما يتم رد الفعل . ويكون رد الفعل الناشئ فى شخص بسبب عقبة

من العقبات في أشد حالاته وأعنف صوره حينما تأخذ العقبة صورة إرادة إنسان آخر ، في صدام متوازن تقريباً ^(١) .

فهذه أقوال كلها في غاية الجودة ، على حد قول مسز أوكلبي ؛ ومن الممكن الدلالة على كل حكم منها بالرجوع إلى عدد من المسرحيات . وقد نستطيع أن نسلم من فورنا بأننا نحس في المسرحية ، سواء كانت مهزلة أو ملهاة ، أو مأساة أو ميلودراما ، بوجود شبح الإرادة التي تفرض نفسها بصورة شعورية ؛ ووجود صراع بوجه عام ؛ ووجود أزمة مستحكة غالباً ، ووجود وجهة نظر لبطال من أبطال المسرحية مضادة لشيء من الأشياء ، أو لشخص من الأشخاص ؛ إلا أن شيئاً من هذه الأشياء ليس أمراً محتوماً ، وليس من بينها شيء يبدو أنه يميز المسرحية من غيرها من ألوان الفنون الأخرى . وإلا فإذا نحن قائلون في ملهاة الضفادع لأرسطوفانز ؟ لعلنا مستطيعون أن نحاور وأن نداور حتى نجد شبح الإرادة ، والأزمة ، والصراع ؛ لكننا ، مهما بلغت قدرتنا على استعمال ما وهبنا الله من براعة وتفنن ، لن نلبث أن نتحقق من أن « الضفادع » ، بالغة ما بلغت من الشأن كسرحية ، لا تنطبق عليها هذه التعريفات انطباقاً تاماً . ثم ماذا نحن صانعون بمسرحية Tess هاردي أو يامبلا Pamela لرتشردسن ؟ فلم نطبق القوانين النظرية للمسرحية على هاتين التمثيليتين ، لنرى أنهما لن تلبثا أن تسكونا آيتين من آيات المسرح ؟ وبعبارة أخرى . . . إن هذه الأحكام التي أرسلها كل من بروتيير وجونس قد تبين لنا عما يستهويننا أكثر من غيره في المسرحيات العظيمة (كما هي الحال أيضاً في القصص الروائي) إلا أنها لا تصلح بحال لتحديد نوع المسرحية the dramatic kind ؛ ثم نحن ، بعد هذا كله ، نشد تعريفاً يوضح الملاح الخاصة التي يتميز بها فن المسرحية من سائر الفنون الأخرى .

نظرية سارسيه ، وتطبيقاته :

وهنا يدركنا سارسيه ، ليقدم إلينا بعض العون ، فهو بدلا من أن يجرى وراء الخصائص المعنوية للمسرحية ، ينشد الخصائص المادية والعملية . وهو يصر على أن الخصيصة الوحيدة التي تميز الفن المسرحي هي وجود جمهور من النظارة ؛ واسمع إليه يقول إننا لا نستطيع أن نتصور وجود تمثيلية بلا جمهور . ونحن في مقدورنا أن نحذف أو نستبدل قطعة بعد أخرى من الأدوات والأمتعة (الأكسسوار) التي تستخدم فوق المسرح في أثناء تمثيل أية قطعة مسرحية ، إلا الجمهور ، الذي لا يمكن أن يحذف أو يستبدل بشيء يقوم مقامه أبداً ، ثم يلخص رأيه الأخير في بضع كلمات فيقول : « إن مسرحية بلا جمهور شيء لا يمكن تصوره » (١) .

والتأمل في هذا الكلام لحظة يمضي بنا طويلا ، فنظر أوعملا ، نحو تحديد نوع المسرحية . فدوفاً لهذا الرأي ، تسكون المسرحية هي فن التعبير بواسطة حكاية تروى على جمهور مجتمع بعضه إلى جانب بعض في مكان واحد ، وذلك كما أن التصوير هو فن التعبير بواسطة وسيط يتكون من الألوان والخطوط على لوحة ذات طول وعرض ؛ وكما أن الأدب هو ذلك الفن العام الذي يتم التعبير عنه بواسطة الكلمات ؛ وكما أن الشعر هو ذلك الفن الخاص الذي يتم التعبير عنه بواسطة ألفاظ عاطفية ، منظومة عادة ؛ وكما أن القصة هي فن التعبير بواسطة حكاية تروى بأسلوب منشور . على أننا لانبث أن نرى هنا شيئاً آخر . إن فكرة سارسيه هذه تقدم لنا معونة كبيرة ، إلا أننا نتبين أنها فكرة غير كاملة إذا كان المقصود أن تعطينا تعريفاً شاملاً للمسرحية . فالمسرحية في الواقع لم تكن يوماً قصة تروى على الجمهور . بل هي قصة تنقلها للجمهور بواسطة

(١) عن كتاب A Theory of the Theatre ص ٢٢ - ٢٤ ومن المتع ملاحظة أن يكون Bacon في القرن السابع عشر ، قد لاحظ قبل سارسيه تلك الملاحظة ، وأنه تكلم باختصار من أعمال الجهور (De augmentis) الترجمة الإنجليزية سنة ١٦٤٠ ص ١٠٧

فرقة من الممثلين . وعلى هذا فبالإضافة إلى وجود هؤلاء المتفرجين ، تتطلب المسرحية ، أو تستلزم ، أداء الكلمات بواسطة أشخاص كثيرين ، وليس بواسطة شخص واحد ، كما هي الحال في القصة . وهذا ، بالطبع ، يدخل بنا في صميم عالم المسرح ، بوصفه عالماً متميزاً عن المسرحية ، وإن كان يشتمل عليها ، ولهذا يجب أن ندع جانباً ، وإلى حين ، المشكلات التي تنشعب حول هذه النقطة ، لنتناولها بالبحث فيما بعد . على أن ثمة أمراً ينبغي أن نؤكد به باستمرار ، وذلك أن المسرحية لا يصح بأى حال من الأحوال أن يكون لها كيانه ك مجرد عمل من الأعمال الأدبية المكتوبة أو المطبوعة ، وإذا كان لنا أن نقدرها كفن درامى ، وبالأحرى بوصفها مسرحية *a drama* فيجب أولاً أن نفترض أن المؤلف كان يضع نصب عينيه كلا من الممثلين والجمهور حينما كان يكتب سطره ؛ وثانياً ، يجب أن نتمثل لأنفسنا هذين العاملين - الممثلين والجمهور - ونحن نقرأ أى قطعة من فن المسرحية ، وهكذا يمكن أن تمتد صيغة مارسيه ، فتكون على النحو التالى :

د إن تمثيلية بلا جمهور وبلا ممثلين لإبرازها شيء لا يمكن أن يستوعبه العقل ، .

وهذان العاملان ذاتهما يؤديان إلى شيء آخر ، لأنهما كليهما عاملان محدّدان ، ويثيران موضوع الاحتمال والمقدرة الجسمانيين ؛ والاعتبارات الجسمانية البحتة لا شأن لها إطلاقاً بمبادئ الأنواع الأدبية الأخرى . فالرواية القصصية قد تكون قصيرة أو طويلة وفقاً لما نريد ؛ والقصيدة قد تكون غنائية من مقطوعة واحدة رباعية ، وقد تكون ملحمة تقع في عشرين مجلداً ؛ يشتمل كل منها على آلاف الآيات ؛ أما الكتاب المسرحى فيتحمم عليه أن يذكر على الدوام أن المقصود من مسرحيته هو إخراجها في مسرح مبنى ، وسيقوم بتمثيلها ممثلون ليسوا ، قبل كل شيء ، وبعد كل شيء ، إلا بشر ، وأمام جمهور هم بشر إلى آخر حدود البشرية . أما الشاعر ففى وسعه أن

يكتب غير مرتبط بشيء ، إلا بما أعده لنفسه من ورق ، وبالا اعتبارات المتصلة بمقدار مالى الناشر من المغامرة على النشر ؛ وهذا ينطبق على كاتب القصة تمام الانطباق ؛ وكلا هذين ، الشاعر والقصاص ، قد يتأثران إلى حد ما بذوق الجمهور ، فيستجيبان لهذا السبب لما يؤثره من الملحمة ، أو القصة ذات المجلدات الثلاثة ؛ إلا أن القيود المفروضة عليهما هي قيود عامة بدرجة كبيرة ، ولا يمكن اعتبارها مطلقاً قيوداً صلبة أو قوانين ثابتة لا يستطيع أى مؤلف أن ينحرف عنها . أما الكاتب المسرحى فن المحقق أنه يقف موقفاً مغايراً تماماً . فنطاق عمله يجب أن يكون بطبيعته محدداً بقدر من الزمن ، لا يطول فيرهق أبدان المتفرجين المجتمعين بعضهم إلى بعض ، بنرض الإصغاء إلى ذلك العمل ... وهذا القسدر من الزمن ، وفقاً لما نلاحظه من أذواق رواد المسارح خلال القرون ، قد جرى العرف على أن يكون من ساعتين إلى ثلاث ساعات . صحيح إن هناك استثناءات لهذا العرف ، كما في مسرحية برناردشو : Back to Methuselah ولكن مثل هذا الاستثناء هو شيء ظاهرى وليس استثناء حقيقياً ؛ وهو يصلح فى الواقع لتأييد القاعدة ، فمسرحية Back to Methuselah ليست مسرحية واحدة فى واقع الأمر ، لكنها سلسلة من المسرحيات ، كتبت فى موضوعات متقاربة ، وبما أنها كذلك ، فيجب أن تؤدى جميعاً متى بدأت على المسرح . ومأساة هاملت بنماها ، أو مسرحية الإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman ، يمكن على التحقيق أن تؤدى كل منهما كاملة ، فى أمسية واحدة ، غير أن مثل هذه التمثيلات هى شيء غير عادى بلا شك ، ثم هى تستنفد طاقة الاحتمال فى المتفرجين إلى آخر حدود الاستنفاد . إننا قد نذهب إلى المسرح بين حين وآخر ، وفى تمام الساعة السادسة ، ثم نجلس ثمة حتى الساعة الحادية عشرة ، دون أن ننعيم بغير استراحة واحدة نتناول فيها وجبة خفيفة . ولكننا حين نفعل ذلك ،

نعد أنفسنا قد قننا بتجربة كبيرة لا يحتمل في الغالب أن نكررها في الليلة التالية ؛ وفضلا عن هذا ، فثمة مشكلة قوة احتمال الممثل ؛ وأن كل مسرحية تقريباً تقتل ولا بد ، على دور واحد على الأقل يكون أطول أو أصعب من سائر الأدوار ، ومن المعقول ألا يستطيع أى ممثل ، اللهم إلا أولئك الأبطال الذين أوتوا من النشاط ما لا يتوفر مثله إلا لمن هم فوق البشر تقريباً ، أن يستمر ليلة بعد أخرى ، يظهر على المسرح حوالى الساعة السادسة والرابع ، ثم يستمر فى أدائه حتى الحادية عشرة . وعلى هذا ، فلا بد للكاتب المسرحى ، لأسباب مختلفة كلها أسباب مادية خالصة ، أن يخضع لقانون عام ، وإن يكن قانوناً غير مكتوب ، يلتزم فيه بالألا يستغرق تمثيل مسرحيته وقتاً أكثر من ثلاث ساعات .

ولا يزال ثمة أمر هام آخر ... فن الطبيعى أن يجعل الكاتب المسرحى نُصب عينيه واجبه نحو تلك المادة الأدبية التى يستخدمها فى عمله . فلا يجعل إحدى شخصياته تبقى فى المسرح طوال زمن التمثيل ، فالمسرحية التى تقدم لنا شخصية كشخصية نابليون فتضعه أمامنا من مفتتح الفصل الأول إلى نهاية الفصل الأخير تكون أيضاً مسرحية لا يمكن تصورها ، لأننا لا نكاد نتصور أن فى الدنيا مثلاً ، مهما آتاه الله كفايته من القوة والنشاط اللذين يتيحان له تمثيل ذلك الدور الطويل يمكنه أن يمثله باستمرار ليلة بعد ليلة . وقد قال مستر برنردشو فى ذلك كلاماً لبقاً فكان قوله الفصل فى هذا الأمر الذى سوف ترى فيما بعد أنه يشمل أشياء كثيرة لم نذكرها فى تلك الخلاصة : قال : « لائق لا أتقيد بالقواعد ؛ لائق ملهم ، أما كيف أنا كذلك ولماذا ، فلا أستطيع لذلك توضيحاً ، لائق لا أعلم ، إلا أنه ينبغي أن يكون إلهاماً لا يأتينى دون أى التفات إلى أهدافى أو اهتماماتى .. وهذا أمر لا تتحكم فيه القواعد ، لئلا تهيبات ، والتهيبات الواعية هى ما نسميه التمثيلية play أو المسرحية drama . لائق

لا ألتزم طرائق ؛ بل هي مفروضة على بواسطة مائة اعتبار : ومن ذلك الاعتبار الطبيعية للتمثيل المسرحي ، ثم القوانين التي تفرضها علينا البلدية للرقابة من الجرائق والحوادث الأخرى التي تتعرض لها المسارح . ثم الشئون الاقتصادية للتجارة المسرحية ، ثم طبيعة فن التمثيل وحدوده ، ومقدرة المتفرجين على ما يرون ويسمعون . ثم الظروف المفاجئة التي يقابلها ذلك الإخراج المعين الذي تقوم به .

إن من واجبي أن أفكر في جيبى ، وفي جيب صاحب المسرح ، وفي جيوب الممثلين . . . وفي جيوب المتفرجين . . . وفي مدى ما يستطيع الناس الجلوس في المسرح دون استراحة أو تناول شيء من المرطبات ، وفي طرائق أصوات الممثلين ، وفي طاقة السمع والروية عند هذا الغلام الجالس في مقعده بأعلى (التياترو) هذا الغلام الذي حققه في أن يجلس جلسة تمكنه كل التمكن من استيعاب الرواية هو حق مقدس ، قدسية الجلسة التي يجلسها ذلك المليونير في المقاعد الأمامية أو في الشرفات (البنائير) .

وواجبي أيضاً أن أضع نصب عينيّ الإجراءات المسرحية ؛ ومعدل الأرباح اللازمة لإغراء الرأسمالين لمواجهة الأخطار التي تجابه التمويل المسرحي ؛ والحد الذي يستطيع سحر الفن أن يصل إليه في مقاومة الفطنة التجارية ؛ والحدود التي يقيمها الشرف والإنسانية للأعمال التي قد أضعها لزميل الفنان أى - الممثل ؛ وقصارى القول ، جميع العوامل التي يجب السماح بها قبل أن يصبح تمثيل الرواية أمراً عملياً ، أو يمكن تبريره . . . هذه العوامل التي قد لا يفهمها البعض ، والتي قد يدركها البعض برمتها وهم لا يشعرون بها تقريباً ، شأنهم في ذلك شأنهم في استنشاق الهواء أو هضم الطعام .

إن هذه هي العوامل التي تمل على الكاتب المسرحي طرائقه ، والتي

لا تدع له إلا مجالاً ضيقاً للاختيار ، حتى لا يكون ثمة فارق يؤبه له بين طرائق سوفوكلس وشيكسبير ، وبين طرائق أولئك الذين يكتبون أنفهم المهازل وأسرعها إلى الزوال ^(١) .

وكلام دشو ، هذا يضع الموضوع كله في كلمات قليلة مختارة . وبعض المشكلات المعقدة التي أثارها شوهنا لا بد لنا من تناولها في تفصيل أوسع فيما بعد . ونلاحظ هنا كيف أن هذه الاعتبارات ، التي ينبغي لكل كاتب مسرحي ، عظيماً كان أو تافهاً أن يعمل لها حسابها ، تدلنا على نوع أسلوب فن المسرحية - إن لم تحدده لنا تحديداً كاملاً - إذا قورن هذا الأسلوب بما يضاهيه من فن الشعر ومن القصص الروائي . إن الكاتب المسرحي يعمل بالكلمات ، لكنها الكلمات التي يضمها هو في أفواه شخصيات رسمت ليؤديها ممثلون أمام جمهور من النظارة . ويمكننا أن نقول إن المسرحية ليست مرآة للحياة إلا بالمعنى الذي تمدنا فيه بنوع من الشبه الطبيعي للوجود الإنساني فوق المسرح ، وبخلاف ذلك المشاهد والشخصيات الحقيقية التي يتخيلها الكاتب المسرحي ، فإن المقتضيات الخارجية هي التي ترسم حدودها وتتحكم فيها (وهي المقتضيات المستقلة تماماً عن حسابان الكاتب المسرحي نفسه) ومن ثم لا يمكن على الإطلاق اعتبار المسرحية فقرات مقتبسة من الحياة .

مشكلة الإيهام في المسرح :

وهذا ينتهي بنا إلى مشكلة الإيهام المسرحي ، تلك المشكلة التي أثبتت من قبل عند الكلام عن نظرية المحاكاة . وفي وسعنا أن نطرح المشكلة كلها في هذه الجملة الاستفهامية الواحدة ، هل الأداء المسرحي المعروض علينا فوق المسرح يخدعنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة ؟ إن كاستلثرو

Castelvetro ، وهو من أقدم نقاد عصر النهضة ، يقرر أن : « العرض المسرحي يجب أن يعيد على أنظارنا صور الشيء المتمثل ، لا أكثر ، ولا أقل » . فهل لرأيه هذا أى قدر من الأهمية الحقيقية ؟

إن تساؤلنا عما إذا كان الأداء المسرحي يخدعنا فيجعلنا نعتقد أن ما نراه هو الحياة ... هذا التساؤل ، كما هو واضح ، لا يُفَرِّجُ عن ملكة التخيل أو الخلق عند الكاتب المسرحي الفنان . لكنه يُفَرِّجُ عن صدور الجمهور ما ينتابها من أفعالات ... إنه يُنَفِّسُ عن جميع المتفرجين ما يحسون من (رد فعل) ما يشاهدون ... إن ثمة أناساً قد يميلون إلى الإجابة عن ذلك التساؤل بالإيجاب ، وهم يضربون لك الأمثال بفئات مختلفة من المتفرجين (البسطاء السذج) الذين يأخذون ما يشاهدون على أنه حقيقى (١) . وقصة ذلك الفلاح الذى رأى الملك رتشارد مستعداً لأن يدفع عرشه ثمناً لمن يقدم إليه حصاناً عارياً ، فقدم إليه جواداً مطهراً راضياً بشمن لا يعد شيئاً إذا قبس بعرش الملك . هذه القصة قد تصلح مثالا لهذا اللون من النوادر . وقصة تلك السيدة الصالحة التى حذرت هاملت بصوت مرتفع من السيف المسموم قد تصلح مثالا لنادرة أخرى . على أنه مما يحير الإنسان أن يسأله أحد عما إذا كانت إحدى هاتين النادرتين لها ما يثبت صحة اعتقادها في تقويم قائلها ؟ وحتى إذا فرض أن إحدى النوادر ، أو عدداً كثيراً منها ، قامت الأدلة على أنه صحيح ، فالحقيقة التى لا مطعن فيها أنه لا يوجد فرد واحد من بين جمهور من النوع العادى يمكن أن يخدع حقيقة فيعتقد عن وعى أن المنظر القائم على المسرح ، والشخصيات الكائنة فيه تمثل أحداثاً واقعية ، مهما كان وجه الشبه بينها وبين « الأصل » ، وهى على

(١) كتب Thornton S. Graves فصلاً شاملاً عن ذلك الموضوع ، بعنوان Literal Acceptance of Stage Allusion في مجلة South Atlantic Quarterly المجلد ٢٢ العدد ٢ - (إبريل ١٩٢٤) .

التحقيق ليست جزءاً من ذلك الأصل . ولقد أكتب كولدج على دراسة الفلاسفة التي أكتبته الزكاة وحدة الذهن، حتى استطاع أن يضع يده على السر التالي ، وأن يحلله تحليلًا هو على الأرجح ثمرة من ثمار تجاربه المسرحية ، قال :

« إن الإيهام المسرحي الحقيقي في هذا ، وفي كل الأمور الأخرى ، لا يتوقف على ما يتخيله العقل من أن الذي يراه هو غاية ، ولكنه يتوقف على تناقضه على الحكم بأنه ليس غاية ... وذلك ليس لأننا لا نتخدد اتخذاعا كلياً على الإطلاق ، أو شيء من قبيل هذا ، ولكن محاولة التسبب للناس في أكبر أنواع الإيهام الذي تطيقه حواسهم ، وهم جلوس في المسرح ، هو خطأ شنيع لا يصدر إلا عن الأفهام الوضيعة التي تبذل أقصى جهدها في القيام بالإثارات الطارئة المتكلفة ، لشمورها بعجزها في التأثير على القلب أو العقل ، » (١) .

فهذا الإصرار على « التعطيل الإرادي الإنكار » ، وهذا هو نص عبارة كولدج في موضوع آخر قريب من هذا ، هو من الأهمية بالمكانة القصوى . صحيح أننا حيننا نشاهد المسرحيات الواقعية ، ومسرحيات المشكلات الاجتماعية ، قد نربط الحوادث القصصية التي تظهر على المسرح بالحياة التي حولنا . ولكننا ، حتى في مثل هذه الأحوال ، لا نتساءل عما إذا كنا نأخذ القصة مأخذ الحقيقة ، بينما يجب أن نعتبر القصة دائماً رمزاً للحقيقة أو تركيزاً لها ، وليس بديلاً منها .

أساس السكتات المسرحية :

ولعلنا ، بعد هذه النظرات الأولية ، نكون في موقف يتيح لنا أن نضع

(١) من محاضرة عن The progress of Drama (١٨١٨) نشرت في مجلة

Literary Remaine (١٨٣٦ - ٣٩) .

بين يدى القارئ السمات الأساسية التى تتميز بها المسرحية ، ولو من الظاهر على الأقل ، عن سائر الفنون ، وذلك بوصفها نوعاً منها . وعلى هذا يمكن أن نصوغ تعريفاً نجاً للمسرحية على هذا النحو : « المسرحية هى فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة فى صورة تجعل هذا التعبير يمكن الإيضاح بواسطة ممثلين ، وقيماً بأن يثير الاهتمام فى قلوب جمهور محتشد ليسمع ما يقال ويشهد ما يجرى ، فثل هذا التعريف لا جرم يضع فارقاً واضحاً بين النوع الخاص للفن المسرحى . وبين الشعر وبين القصة ؛ إلا أنه ، كما سوف نرى ، يوصى إلى مجرد الصورة الظاهرية ، وظروف التمثيل المسرحى الخارجية . ولا بد من أن نسائل أنفسنا عما إذا لم يكن ثمة بعض المميزات الداخلية أيضاً ، التى تتميز بها فن المسرحية عن فن الشعر وفن القصة ؟ وبهذه المناسبة لا نرى بأساً فى الوقوف لحظة لكى نتناول استعمال الكلمتين : مسرحية drama ، «ومسرحى dramatic» بشئ من النظر : فالصفة «قصصى» تستعمل — بالمعنى غير العلمى — للدلالة على شئ واحد هو : «غير الحقيقى» . وكلمة «شعرى» ، بالمثل ، تعنى «صالح للشعر» .

ولكن لعلنا اللفظتين : «مسرحية drama» و «مسرحى dramatic» فى الوقت نفسه استعمال أكثر امتداداً ، ودلالة خاصة أكثر من الألفاظ الأخرى . فنحن نقرأ فى الصحف عن : «لقاء مسرحى مؤثر بين آخرين تقابلا بعد غياب طويل» ^(١) . ثم يتحدثون إلينا عن هذا اللقاء وكيف أن ابنين لرجل واحد انفصلا عن بعضهما البعض منذ ثلاثين سنة بعد شجار سيئ ، وبعد أن طعن كل منهما فى السن إذ بهما يلتقيان لقاء مفاجئاً فى فندق ريفى صغير ، وإذا هما يتكلمان إلى بعضهما البعض كما يتكلم الغرباء ، ثم إذا هما يكتشفان أنهما أخوان ، فيصطحب كل منهما عن أخيه ، ويتصالحان .

وكاننا بالطبع نرى من عناوين أمثال ذلك الحوادث الشيء الكثير في الصحف اليومية ، وإن كنا لا نقف إلا نادراً لنتمع النظر في مضمون الصفة الخاصة : درامى أو مسرحى ، أو الاسم الخاص : درامة أو مسرحية . وإذا فعلنا ، فقد نجد أن الكلمة : « مسرحى أو درامى Dramatic » فيما يفهم رجل الصحافة وبحسب ما يفهم الجمهور أيضاً ، ذات معنى يفيد « غير المنتظر » مع الإيحاء عادة بصدمة معينة (أو هزة في المشاعر) تسببت فيها إما مصادفة غريبة ، أو بعدها عما تراه في مجرى الحياة العادية اليومية . فالآن ينبغي ، وقد تبين لنا أن كلمة : « درامى أو مسرحى » يمكن أن تستعمل استعمالاً حراً ، وعلماً على هذا النحو ، أن يكون هذا دليلاً على أن الجمهور يسل بسبب هذه الغرابة ، وبسبب عدم توقعه ، ثم بسبب عنصر المفاجأة ، بوجود شيء يرى أنه عنصر أساسى فيما يشهد من آيات فن الدراما أو المسرحية . وذلك ، ونرجو أن يلتقى القارئ بالله إلى هذا ، أننا لسنا هنا أمام تحويل للبنى . بل تلقاء الاستعمال المباشر للفظلة أدبية أطلقت على شيء يجد الجمهور أنه يشابهها في الحياة العادية ، حتى إن كان هذا الشيء لا يحدث إلا نادراً . ولو أننا أمعنا النظر في الدراما — أو المسرحية — المتعلقة بالفرد نفسه لتحققنا أن الجمهور على صواب . ففي الأزمته الكلاسيكية القديمة ، نرى أن أرسطو خصص قسماً ضخماً من كتابه « الشعر » لبحث تفصيلي عن التعرفات « recognitions » والتكشفات « Discoveries » وهما من قبيل الأشياء التي يسمونها اليوم أشياء مسرحية (درامية) حينما تحدث في الحياة الواقعية ، وهما أيضاً من قبيل الأشياء التي كانت تتكون منها المواد الأساسية للكاتب المسرحى في أثينا . ولم تكن هذه قاصرة بحال من الأحوال على المسرح الكلاسيكى ، فمسرحية مثل هاملت مليئة بالحوادث الدرامية ، التي من هذا القبيل ، وعودة هاملت الأب في صورة شبح وقظاهر ابنه بالجنون ، وقتله پولونيوس وهورييد كلوديوس ، وخطط

السيوف (في حادث المبارزة) ، والتباين بين هاملت وفورتنبراس ... كل هذه الحوادث تمدنا بسلسلة من الصدمات (أو الهزات) تتفاوت بتفاوت حدة الافعال الناشئة عن كل من هذه المشاهد بالذات . ولا يختلف الملهاة في هذا عن المأساة . ونستطيع أن نستشهد على ذلك بملهاة أوسكار وايلد *The Importance of being Earnest* التي نجد فيها سلسلة متصلة من هذه الصدمات ، تمتد من هذه الحادثة الرئيسية التي يدعى فيها آلجرنون أنه شقيق إرنست ، إلى هذه النكات اللفظية الباردة التي يفاجأ بها الجمهور ، والتي تستنسخه بما تنسم به من إثارات الطرب . والمهزلة ، والميلودراما ، والملهاة الرفيعة ، والمأساة ، كل أولئك يشف عن تلك الخاصة نفسها ، الخاصة التي يظهرها الكاتب المسرحي بجلاء وتباعاً في المواضيع الهامة ، أو قل — المواضيع الاستراتيجية — من تمثيليته . و « قفلة الستار » الجيدة تتضمن عادة مثل هذه الهزة نفسها ، والفصول الختامية لعدد كبير من المسرحيات تقوم على تطبيق هذه النقطة . ففي مسرحية *Strife* لجون جولدورثي نجد الستار الختامي يفاجئنا بتزوله في لحظة نجد فيها أنفسنا ، بعد هذا الصراع المر كله الذي كنا نشهده خلال الرواية بطولها ، واقفين عند نفس الموقف الذي كنا عنده في أول المسرحية . وخاتمة مسرحية *The Lost Leader* لكاتبها لينوكس روبنسون تنسم بما يمكن أن نسميه « صدمة عدم التأكد » وذلك عند ما تقضى ضربة مفاجئة على الرجل الذي ربما كنا ننتظر أن يكون « البطل الذي قام من القبر » . والشواهد الأخرى كثيرة بحيث يمكن ألا نقرغ من حصرها . على أننا ، فضلاً عما قدمنا منها ، لا نرى بأساً في الاكتفاء بضرب المثال بمسرحيات برنردشو ، الذي ربما كان أفضل الكتاب المسرحيين الأحياء ^(١) في إلمامه بسر النجاح المسرحي ، ومسرحيته

« بيوت العزاب Widowers' Houses » ، وهى أول ما كتب ، يمكن أن تقوم شاهداً على ذلك ، شأنها فى هذا شأن أية مسرحية أخرى كتبها شو . فاكشفاف Lickcheese — وهو اسم معناه «لحس الجبنه» — ذلك الحؤول القلْب المتصابى ، والتحوُّلات والاتجاهات المضادة المستورة فى الفكرة والخطة ... كل ذلك يعدنا بعدد من الهزات (أو الصدمات) تختلف فى حدتها . وبرز دشو يستغل المفاجأة أو «العنصر غير المتوقع» استغلالاً مستديماً فى جميع مسرحياته ، فن ذلك عبارة ولكن عند ذلك أدركت أن ، فى الفصل الأول من الإنسان والإنسان الأعلى Man & Superman ، وأحكام كوفوشوس فى Back to Methuselah ؛ وقرار الزوجة فى كنديدا ، والاعتذار الطريف الذى اعتذره شيكسبير للملكة إليزابيث فى مسرحية The Dark Lady of the Sonnets ... هذه الأمثال ، والأمثال التى قدمناها — ودون أن نتعب أنفسنا فى اختيارها — تدلنا على أن مسرحيات شو قائمة باطراد على هذه الفكرة . وكما أوضحنا ، ليس شو وحده هو الذى يعتمد على هذا المصدر من مصادر التأثير .

ويمكننا، فضلاً عن السمات الظاهرية الخاصة، التى يتسم بها فن المسرحية والتى ذكرناها آنفاً ، أن نضيف هذه السمة الأخرى — هذا الاستخدام المستديم لذلك العامل غير المتوقع ، الذى يؤدي إلى الصدمة العاطفية أو الذهنية — التى هى بالفعل ، الأساس الأصيل للمسرحيات التى تنسج فكرة خطتها بهذه السمة . وعلى هذا . فنحن نرى فى مسرحية The Barretts of Wimpole Street لكاتبها رودولف بيسير ، أن الصدمة الناشئة عن مشاهدتنا العلاقة بين الوالد الفظ وبين عائلته ، ثم الصدمة الناشئة عن عودة إليزابيث إلى الصحة والحياة ، والصدمة الناشئة عن رؤية وإيمان روبرت وأمله الذين لم تعودها منه ، بسبب بُعد نظره ... نرى أن هاتين الصدمتين هما اللتان تسكبان الرواية كلها جوهر صبيغتها المسرحية . ولذا لنكاد نقول

إنه كلما كانت أكبر صدمات المسرحية وأقلها مسبوكة سبكا فيه لودعية وفيه قوة . كانت الرواية على قدر عظيم من فاحية صبتها المسرحية .
ونحن إذ نقول هذا نكون مطابقين لما ذهب إليه أرسطو . والمسرحية تكون شيئاً لا يتصوره العقل بدون جمهور وبدون ممثلين ، ثم هي تكون شيئاً لا يتصوره العقل أيضاً بدون أساس لاغنى له عنه من المواقف المرسومة رسماً جيداً اختتم في ذهن الكاتب (وهذا بعكس المواقف اللازمة للرواية القصصية) وذلك لكي تستثير الجمهور وتستفزه وتشيع فيه الذعر ، بما فيها من غرابة وشذوذ ، أو قل بما فيها مما لا تتصوره العقول .

الفصل الثالث

التقاليد والاصطلاحات المسرحية

المسرحية فن ؛ ولهذا يجب أن يكون لها تقاليدها واصطلاحاتها ، شأنها في ذلك شأن سائر الفنون ؛ ويمكن لهذا السبب أن يحىء بحث هذه التقاليد وتلك الاصطلاحات عقب ذلك البحث التمهيدى لأهمية الصورة المسرحية (الدرامية) العامة على أننا يجب أن نضعف من حذرنا بهذا الصدد ، لأن اصطلاحات المسرحية لا بد أن تعتمد على الطريقة التى تتناول بها الصورة الفنية نفسها ، ولأنها تتأثر بهذه الطريقة أيضاً . وعلى هذا ، فكلا السكانيين المسرحيين اللذين يؤمن أحدهما بإمكان كفالة خلق الإيهام ، فى حين ينكر الآخر لإمكان ذلك ، ممكن أن يتفقا على أن المسرحية فن ؛ غير أن الاصطلاحات المتبعة التى يستعملها كل منهما لا بد أن تختلف اختلافاً يَبِيناً . إلا أن اصطلاحات معينة أيضاً سيحددها ما يحتاجه أهل المسرح فى مسارحهم ذوات الطرز المختلفة . وما يستعملونه فيها من مبتكرات فنية ، وما يكون عليه نظام العصابة ، بل الظروف نفسها التى يحضر فيها الجمهور لمشاهدة الروايات . ولا داعى هنا للإشارة إلى كثير من هذه الاصطلاحات ، لانتهاها بالصورة التى عرفناها بها إلى عصر بعينه ، وطرأز محدد من طرز دور التمثيل القديمة . إلا أن ثمة عدداً من هذه الاصطلاحات على الأقل يجب أن تتناوله بالتلخيص السريع ، لما يمتدّ من نشأته فى بلاد اليونان القديمة ، وبقائه فى صور متباينة حتى يومنا هذا . على أننا يجب أن نوجه بعض عنايتنا إلى هذه الظاهرة التى ظلت مدى أجيال وأجيال موضع اهتمام النقاد المسرحيين ... وتلك هى الوحدات الثلاث :

الوحدات الثلاث :

من اليسير جداً أن تتسع تطور هذه الظاهرة التي يمكن أن نسميها فكرة الوحدات الثلاث . فلقد قال أرسطو إن المأساة ، بمعارضتها بالملمحة لها وقت قصوى محدد . وقد تستغرق الملمحة ، بل هي بالفعل تستغرق ، فترات طويلة من الزمن بينما جرت العادة ألا تستغرق المسرحية إلا زمناً قصيراً ؛ وبالإضافة إلى هذا أكد أرسطو الرغبة في نوع ما من أنواع الوحدة في موضوع^(١) الرواية مُبيناً أن هذه الوحدة لا بد أن تكون عنصراً أساسياً ، وأنها لا يمكن ضبطها بهذه الحيلة الآلية التي تجعل من رجل واحد سبياً للموضوع ، والمركز الذي تدور حوله حوادثها - أو بالأحرى مجرد سلسلة من الحوادث متصلة بشخص واحد ولا تربط بينها وحدة مسرحية ، وإن تمت لها الوحدة المطلوبة ، ولكن عن طريق فن التراجم الشخصية . ويجب ألا يفوتنا هنا أن المسرحية اليونانية كانت تحتوى عادة على فرقة من المنشدين (خورس أو كورس) كعنصر مُكَمِّل ، بل عنصر أساسي ، في بناء الرواية ، وأن هذا الكورس كان يظهر في المأساة بحيث يراه المتفرجون بأكمله ، من أول الرواية إلى آخرها . وبسبب هذه الخاصة التي تميزت بها المأساة اليونانية ، كان لابد من تضيق المجال المخصص للقصص من موضوع الرواية عما يقتضيه ذلك في المسرحيات الحديثة . ثم إن الكورس ، بعد هذا كله ، كان عنصراً عرضياً ، ومن واجبتنا أن

(١) Unity of Action وقد اختلف المترجمون العرب في ترجمة Action ، وقد ترجمها بعضهم بكلمة فعل - وبعضهم بكلمة عمل - وبعضهم بكلمة أداء - والبعض بعبارة - الحركة فوق المسرح - واستعملنا نحن هذه في ترجمة كتاب (في الفن المسرحي) .
وفي القواميس الإنجليزية المرفوعة بها أن Action في المسرحية هي سلسلة الحوادث التي تتكون منها الرواية وتعرض فوق المسرح ، وفيها أنها تعطى التمثيل ، وفي بعضها أنها القصة الرئيسية في مسرحية أو رواية قصصية .

ولهذا كله سنجرى على ترجمتها في هذا الكتاب بالموضوع المثل (د)

نعدده لإحدى هذه السمات المحلية (التي ينسب بها المسرح والمسرحية في أمة ما) والموقوتة (بزمن خاص دون سائر الأزمان) ... تلك السمات التي يجب غرض النظر عنها .

ولم تكن المأسى اليونانية تتقيد كلها بهذا الذي يمكن أن نطلق عليه « مدة العرض المماثلة لزمن وقوع الحوادث الأصلية » A period of verisimilitude ولكن الواضح أن هذا الوقت كان يقتضب ويركز تركيزاً شديداً إذا كانت الروايات المعروضة تشتمل على أى شيء فيه طابع من الحياة العامة .

وقد تناول علماء النهضة أقوال أرسطو هذه ثم ضيقوا من نطاقها ، كما تناولوا ما جرى عليه كتاب اليونان المسرحيون ثم ضيقوا من نطاقه ، دون أن يتبينوا المقتضيات المحلية والزمنية التي كان يخضع لها أولئك الكتاب . ويمكننا أن نقص طريق أفكارهم قصا سريعا ، كما يمكننا أن نقص قصا سريعا أيضا ما ابتدعه أولئك العلماء من تلك الوحدة الثالثة ، أى وحدة المكان ، جنبا إلى جنب مع وحدتي الزمان والموضوع اللتين لم يقل بغيرهما أرسطو . ووحدة المكان هذه هي كما هو واضح ، نتيجة تقتضيها وحدة الزمان .

وإذا كنا نؤمن ، أخذاً بنظرية الإلهام المسرحي ، بأن الوقت الذي تستغرقه حوادث القصة يجب أن يكون بوجه التقريب ، هو نفس الوقت الذي يستغرقه أداء المسرحية على منصة المسرح ، فلا بد نتيجة لهذا ، من أن نقصر أيضاً مكان حوادث القصة على محل واحد لا يتعداه .

وقد بدأ تطور هذه الأفكار بكتاب روبر تلي Robertelli شرحا على أرسطو ، الذي ظهر سنة ١٥٤٨ ، ثم بكتاب جيرالدي تشينثيو G. Cinthio الذي تحدث فيه عن الملهاة والمأساة (١٥٥٤) وقد قرر كل منهما أنه ينبغي أن يكون ثمة زمن محدد لحوادث القصة ، — واشترط روبر تلي ألا يتجاوز

اثنى عشرة ساعة . وقد ظهر كتاب آخر ، بعد كتاب دوبر تلى بسنة واحدة ، اسمه - البلاغة والشعر عند أرسطو Retorica et Poetica d' Aristotele لسكاتبه Segni (١٥٤٩) الذى مد زمن الحوادث إلى أربع وعشرين ساعة . ثم جاء ماجسى^(١) Maggy (١٥٥٠) فنزل بهذا الزمن إلى ثلاث ساعات بينما كان منترنو^(٢) Minturno لا يرى بأساً فى أن يمتد هذا الزمن إلى يومين ، وذلك فى حالات شاذة . ثم جاء سكاليجر Scaliger سنة ١٥٦١ فغاب على الذين يحصرون زمن الانتقال فى الرواية ، من دافى إلى طيبه ، ثم من طيبة إلى أنينا ... كل ذلك فى لمحة ! كما غاب محاولات من حاولوا مد زمن حوادث المسرحية . ثم عاد منترنو بعد ذلك بعامين ، فعدل آراءه السابقة وقرر وجوب خضوع الشاعر المسرحى لقوانين ثابتة لا تتغير ، قال : « إن مدة الزمن الحقيقية المفروض أن تمضى فى أثناء أداء الرواية التمثيلية لا تدخل فى تقدير الشاعر . وحتى لو فرضنا أن مائة مأساة ومائة ملهاة مُثلت فى المسرح لوجدنا أن كلا منها يتطلب نفس الوقت المحدد للتمثيل (٣) .. وإن من يدرس أشهر المسرحيات القديمة دراسة جيدة ليجد أن الحوادث التى تظهر على المسرح تقضى فى يوم واحد ، أو أنها ، مهما كان أمرها ، لا تزيد على يومين ، وقل مثل ذلك فى حوادث أطول الملاحم المنظومة التى لا تتجاوز عاماً واحداً^(٤) . »

ينبأ يقول كاستلثترو (١٥٧٠) :

لأن وقت التمثيل والوقت الذى تستغرقه الحوادث الممثلة فى عالم الحقيقة يجب أن يكونا متطابقين تمام التطابق ، كما أن مكان وقوع الحوادث

(١) عن كتاب فكرة المأساة فى عصر النهضة The idea of the Tragedy in the Renaissance (1927) F.E. Budd مؤلفه الدكتور ف. ب. ر .

(٢) عن كتاب De poeta Libri sex (1559)

(٣) عن كتاب I'Arte poetica (1563)

يجب أن يكون مكاناً واحداً ، على ألا ينحصر في مدينة واحدة أو بيت واحد ، بل في ذلك المكان الواحد الذى لا يتعداه والذى يستطيع الشخص الواحد أن يراه (من مكانه الذى يجلس فيه) (١) ،

وهذه هى الغاية القصوى للصيغة التى تحدد الزمان والمكان ، وهى صريحة في استنادها إلى نظرية الإيهام المسرحى ، غير أن كاستلفترو نفسه كان لا يرى مندوحة عن جواز إمكان حد أقصى الزمن يمتد إلى اثنتى عشرة ساعة ، ومن هذا التاريخ فصاعداً ثار الجدل حول التفسير الصحيح لوحدة الزمن هذه . وقد لجأ بعضهم إلى المنطق فقال إنها لا تعنى إلا أن يساوى وقت وقوع الحوادث وقت تمثيلها على المسرح ، . ثم يلاحظ البعض تلك الصعوبات التى يثيرها هذا التحديد فيجيزون للكاتب المسرحى فسحة من الوقت مقدارها اثنتا عشرة ساعة ؛ ولكن آخرين لا يرون بأساً فى أن يمتد هذا الوقت إلى يوم كامل . أى أربع وعشرين ساعة . وقال جان دى لاتاي Jean de la Taille (١٥٧٢) بوحدة المكان ووحدة الزمان على أن تكون يوماً كاملاً (من أربع وعشرين ساعة) ، وإن لم يكن كلامه فى ذلك واضحاً صريحاً (٢) .

وفى السنة نفسها أعلن رونسار Ronsard رضاه عن هذا الإصطلاح ، زاعماً أن :

« المأساة والمهابة تُرسمان وتحددان بمدة قصيرة من الزمن ، وبالأخرى ؛ فى يوم واحد بأكمله . وأربع أساندة هذه الحرفة يبدأون عملهم من منتصف ليلة إلى منتصف الليلة التالية ، وليس من مشرق الشمس إلى مغربها ، وذلك

(١) عن كتاب نظرية الشعر عند كاستلفترو Castelvetro's Theory of poetry مؤلفه م . ب شارلوتون ص ٨٤ — ولقد كان كاستلفترو فى الواقع هو الذى وضع قانون الوحدات الثلاث .

(٢) De l'Arte de la tragédie (1572) (٢)

لتنيسر لهم فسحة أطول من الوقت^(١) .
 وفي أسبانيا نرى سرفانتس (١٦٠٥) يبدي زرايته بملهامة فصلها الأول
 يجرى في أوروبا ، وفصلها الثاني في آسيا ، والثالث في إفريقيا^(٢) .
 ويكاد يقول هذه العبارة نفسها المير قياييب سيدنى (١٥٩٥) في كتابه
 (إعتذار عن الشعر Apologie for Poetrie) الذى يعيب فيه مسرحية
 جوربودك نفسها بأنها عاطفة من حيث وحدتى الزمان والمكان ، القرنين
 الضرورين لجميع الجراحت المادية . وطبيعى جداً أن تنسرب هذه الأفكار
 من عصر النهضة إلى الحركة الكلاسية الكاذبة في القرنين السابع عشر والثامن
 عشر . وقد سلم تشابلان (١٥٩٥ - ١٦٧٤) بمدة يوم كامل للزمان ،
 ونادى بمكان واحد تجرى فيه الجواث^(٣) . وحتم تورينى سنة ١٦٦٠ بالمثل
 على المؤلف المسرحى د بأن الضرورة المطلقة تلزمه بمراعاة الوحدات
 الثلاث . وحدة الموضوع الممثل ، ووحدة المكان ، ووحدة الزمان^(٤) .
 وصرح ملتن Milton (فى سنة ١٦٧١) بأن تحديد الزمان الذى تبدأ
 فيه المسرحية ، ثم تنتهى بأربعة وعشرين ساعة ، وذلك وفقاً لسنة
 الأقدمين ، هو من خير السنن^(٥) . ثم يمضى أكثر من نصف قرن من
 الزمان ويأتى فولتير فيدافع عن الوحدات الثلاث دفاعاً حماسياً ، وقد نسج
 على منواله حتى فى العصر الرومانسى ، أدباء كثيرون ، بينهم لورد بيرون وغيره
 من لا يقلون عنه فى دوحه الثورى !

(١) ح ١٠٠ . سينجاون فى كتابه : تاريخ النقد الأدبى فى عصر النهضة A History of Literary Criticism in the Renaissance (1920) ص ٢٠٧

(٢) قصة دون كيشوط .

(٣) ب ٥٠ . كلارك فى كتابه European Theories of the Drama. ١٩٢٩

ص ١٢٧

(٤) Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique

(١٦٦٠)

(٥) مقدمة Samson Agonistes للآن .

ولا يعنى اجتماع هذا العدد من أصحاب النظريات العلمية على ذلك الرأى الواحد أنه لم يكن ثمة ، حتى فى العصور القديمة ، خصوم لهذه الوحدات الثلاث ، بل هو دليل على أن هؤلاء الخصوم ، مهما كانوا يثيرون من أوجه الاعتراض على هذه الوحدات فقد كانت اعتراضاتهم تبوء بالفشل أمام هجمات أنصار المذهب الكلاسى المتسكتلة . على أن دراستنا لهذه الاعتراضات لن تكون دراسة غير مسلية ، ثم هى فى الوقت نفسه تفيدنا فى كشف نواحي الضعف الذى يخامر آراء المستسكين بالقواعد القديمة . فعندما كان يهاجم ديجالييه D' Aigaliers هذه الآراء فى سنة ١٥٩٨ ، نراه يقدم اعتراضات عدة منها :

١ - أن القدامى أنفسهم لم يسمووا يحافظون باستمرار على وحدة الزمان .

٢ - وأننا لسنا مرتبطين بحال بالتزام أسلوبهم فى الكتابة .

٣ - وأن التزامنا قانون الوحدات لن يؤدى بنا إلا إلى السخف .

٤ - وأننا لا نستطيع ، إذا استوعبنا ما انتهى إليه الباحثون من نتائج تحليلاتهم للمأسى المثالية ، أن نحصر تقلبات الحظ فى هذه المأسى فى حدود اليوم الواحد المضروب لحوادث الرواية .

٥ - وأن التمثيلات التى روعى فيها هذا القانون ليست على التحقيق خيراً من التمثيلات التى أهمل فيها .

وقد سكنت معارضة المذهب الكلامى بضع سنين بعد عصر ديجالييه ، وكان لوب دى فيجا (١٦٠٩) لا يرى بأساً فى أن يمد كتاب المسرحيات التاريخية فسحة الوحدة الزمانية ، إلا أنه بالرغم من ذلك كان فى قرارة نفسه منجاذراً إلى رأى النقاد الثائرين ، ثم لم يرتفع للثائرين صوت بعد ذلك حتى كانت الحلقة الثالثة من القرن السابع عشر . ففى سنة ١٦٢٣ ، سخر ترسودى مولينا Tirso de Molina ، من هذه السخافات التى تثقل على الفهم ، والى

تجعل من رجل ماجد ظريف متميز الأخلاق يقع في هوى سيدة مترفعة ذات كبرياء ، فيأخذ في ملاطفتها ومنازلتها ثم يخطبها على نفسه ... كل ذلك في سحابة نهار - وأعطى عقلك ١ ثم يجاهد في سبيل الحصول على يدها بعد ذلك ... ثم يصير على أن تزف إليه في تلك الليلة نفسها (١) .

ثم جاء الناقد أوجييه Ogier بعد ذلك بأربع سنوات فأكد هذا المعنى نفسه ، وزاد في حجج الهجوم على المذهب الكلاسي ملاحظة خطيرة حول « الإله من الآلة deus ex machina » (العامل الإلهي في روايات يوريببذ) والرسول في المأساة القديمة ؛ وكان آخر ما ذهب إليه هو أن الشعر المسرحي ... لا يُنشأ إلا للتسلية والاستمتاع فحسب ، وأن الوحدات الثلاث قيمة بأن تقال من أثر هذه التسلية وذلك الاستمتاع ١ . ولقد كان أوجييه أيضاً هو أول من استطاع أن يعبر تعبيراً سديداً عن الرأي القائل بأن الأمكنة الدنيوية ، والظروف التمثيلية في المسرح اليوناني كانت تختلف اختلافاً تاماً عن الظروف التي تمثل فيها المسرحية الحديثة ، حتى لا ينبغي ألا تفكر في محاكاة القدامى ، تلك المحاكاة التي تجعلنا عبيداً لهم ١ .

وبعد هذا بنصف قرن من الزمان يأتي دريدن فيوضح أن هذه القواعد لم تكن قواعد حقيقية يعرفها هؤلاء القدامى على الإطلاق ؛ ثم برهن على أن تيرانس قد أهملها ، بينما وقع بعض المؤلفين اليونان في سخافات خطيرة وهم يحاولون اتباع ما يقول به النقاد الأشد حدافة (٢) : على أن اعتراضه الحق كان اعتراضاً من نوع آخر ، وذلك أنه كان في الواقع هو نفس الاعتراض الذي ذهب إليه أوجييه فيما بعد (١٦٢٧) حيث قال وهو يتحدث عن المسرح الفرنسي :

لأنهم بملاحظاتهم التفسيرية عن وحدتي الزمان والمكان ، ومطابقة

(١) ترجمة بارت كلارك في كتابه المذكور آتاه (النظريات الأوروبية في المسرحية) .

(٢) رسالة في الشعر المسرحي (١٦٦٨) An Essay of Dramatick poesie

المشاهد . قد جلبوا على أنفسهم الفقر في العقدة ، والضيق في الفكرة ، وهما السمتان اللتان يمكن لمسهما في تمثيلياتهم . إذ كم من الحوادث الجميلة يمكن أن تحدث حدوثاً طبيعياً في يومين أو في ثلاثة أيام حتى نعود فنضغظها في أربع وعشرين ساعة ، وأربع وعشرون ساعة فترة لا يحتمل بحال أن تقع هذه الحوادث فيها^(١) .

ثم اضطلع فاركوهار Farquhar بمهمة الهجوم على المذهب الكلامي في السنوات الأولى من القرن التالى (الثامن عشر) ، وذلك بما آتاه الله من حس دقيق مرهف ، ونظر ثاقب لا تجوز عليه السخافات ؛ وقد حمل عبء هذا الهجوم بالفعل ، فتقدم به أكثر من مرحلة كاملة . وكان فاركوهار قد قرأ رأياً للسير روبرت هوارد ، من رجال عهد عودة الملكية ، فراقه هذا الرأى وأخذ به بالرغم مما كان يبدو عليه من غموض ؛ ثم راح يتعقب أخطاء الققاد المنطقية ؛ النقد ، على حد تعبيره ، الأقل عنفاً وصلابة : يقول فاركوهار :
انسمح للمباهة بفسحة من الوقت هى هذا اليوم المفتعل ، أو الأربع والعشرين الساعة ، وإن كان المتحدثون من رجال حركة الإصلاح (الكامل) يضغطون هذا اليوم فيقتصرون منه على نهاره فقط ، أى نصف هذا الوقت . والآن . . فَلَئْسَ كُلُّ هذا إلى قدر كافٍ من الذوق للفصل فيه : إن هذه الرواية تبدأ حينما تكون ساعتك السادسة تماماً ، ثم تنتهى فى الساعة التاسعة بالضبط ، وهذا هو الوقت المعتاد الذى يستغفره العرض ، فهل يمكن من وجهة الطبيعة الخالصة أن تكون نفس هذه الفترة من الوقت ، التى هى ثلاث ساعات زمنية كما تعدها ساعتك . هى نفسها الاثنتا عشرة ساعة على المسرح ، بنفس العدد من الدقائق فى كلتا الحالتين . وبنفس العدد من حبات الرمال^(٢) فى كل منهما ؟ أخشى يا سيدى أن ترى معنى أنه حتم

(١) رسالة فى الشعر المسرحى (١٦٦٨) An Essay of Dramatick poesie

(٢) المقصود هنا ساعة الرمل .

عليك أن تحكم باستحالة ذلك ، وأخفى أنك للدليل ذاته ستسمح أن يمتد زمن الرواية سنة بأكملها ، ثم إذا سمحت بسنة ، فقد تسمح بسبع سنوات ، ... ومن يدري ؟ فقد تسمح بزيادة فسحة زمن الرواية إلى ألف سنة ١١ وهل ضغط ألف سنة في حدود ثلاث ساعات ، أكثر استحالة من ضغط دقيقتين في دقيقة واحدة ؟ إن المثل اللاتيني الذى يقول : إن الشيء الصغير لا يمكن أن يشمل على الشيء الكبير ، (Nullum minus continet in se majus) هو مثل يمكن تطبيقه على الحالين سواء بسواء^(١) وواضح أن هذا المنطق نفسه يمكن تطبيقه بمثل تلك القوة على وحدة المسكان ... فاسمع إلى فاركرهار يقول :

« وإليك رواية جديدة ... المسرح مكتظ بالمتفرجين ... لقد انتهى إلقاء المقدمة ... وارتفع الستار لنرى مشهد : القاهرة العظيمة ... فأين أنت الآن أيها السيد ؟ ألم تسكن منذ هنية قبل هذا في مدرج المقاعد الخلفية (the pit) بالمسرح الإنجليزى تتحدث إلى إحدى بنات الهوى ... وها أنت ذا الآن وفي بلح البهر انتقلت بمصا ساهر إلى ضفاف النيل ؟ ... لا جرم يا سيدى أن هذا محال في محال إلا أنك يجب أن تسلم معى بهذا ، وإلا فسوف تقضى على صميم بنية التمثيل . فإذا كان الفصل الثانى ، وفي غمرة من الحان القيثارة ، أكون قد غيرت لك المنظر ، فترى أمامك أستراخان ١ ياqqه ١ إن هذا من رابع المستحيلات ١ انظر يا سيدى إنها هنية ليست أشق على الفهم من سابقتهما ١ لأنك ترى أن هذه المسافة بين مصر وأستراخان هى نفسها المسافة بين مسرح درورى لين الذى تشاهد التمثيلية فيه وبين القاهرة العظيمة ؛ إذا تفضلت فسمحت لحياالك بالانطلاق ؛ فإنه يقوم بتلك الرحلة في نفس هذه اللحظة من الزمن ، دون أن يزججك أيما لزجاج^(٢) ،

(١) A Discourse upon Comedy (١٧٠٠) .

(٢) المدحقة

وكان طبيعياً أن تتجه آراء النقاد جميعاً ، في ختام القرن الثامن عشر ، نحو المقاييس الرومنسية ، بالرغم من أن بعض الكتاب الإنجليز كبسينرون مثلاً وبعض النقاد الفرنسيين كانوا يفضلون أن يطبقوا المقاييس القديمة . وقد جهر جيته برأيه ضد الوحدات سنة ١٨٢٥ في غير تردد ^(١) ، وبعد عامين من ذلك شن فيسكتور هوجو هجوماً عنيفاً ، مصرحاً بأن المسرح اليوناني ، بالرغم من تلك القوانين ، كان أكثر حرية من المسرح الحديث ، لأن :
 المسرح اليوناني كان لا يخضع إلا للقوانين التي كانت توائمه ، بينما مسرحنا يطبق على نفسه ظروفاً غريبة عن روحه كل الغرابة . . . ولهذا كان للمسرح اليوناني فنه الصادق ، بينما كان الفن في مسرحنا فتناً كاذباً مصطنعاً ^(٢) .

ونحن إذا استعرضنا هذه الآراء المختلفة يتضح لنا أن نظرية الوحدات الثلاث كلها في المسرح الحديث تتوقف على الافتراض الذي رفضناه من قبل ، وهو الافتراض الذي يذهب إلى أن المتفرج يفضي به الوهم إلى الاعتقاد بأن ما يرى من تمثيل الحوادث فوق المسرح هو الواقع ، فإذا سلمنا بهذا ، كان ثمة ما يبرر ما يذهب إليه أولئك الذين يحددون زمن حوادث الرواية بانثني عشرة ساعة أو بأربع وعشرين ، هم كما يقضي بذلك المنطق السليم قوم سخفاء ، ولا يمكن أن يتوجه إليهم أحد بأى حديث مطلقاً . والفئة الأولى تقع في حماقة مضحكة ، والفئة الثانية تقيم نظريتها الانتقادية على مقدمة باطلة .

وما دام هذا كذلك ، كان كل ما نفتقر إليه لا يزيد على أن ندفن ، في احتشام ، هذه الوحدات الثلاث ، في ذلك القبر الذي حفره الرومنسيون

(١) Conversations of Goethe with Eckermann & Soret ترجمه عن الألمانية جون أكسفورد .

(٢) مقدمة كرومول ص ٢٩ .

فعمقوا بطنه ؛ على أننا نعود فننبيه إلى أننا مفتقرون هنا أيضاً إلى قدر معين من الحذر ، فقد يكون من السخف أن تقترح فسحة محددة من الزمن تبلغ ثلاثاً أو أربعاً أو اثنتى عشرة أو أربعاً وعشرين ساعة ، ولكن الإنسان يستطيع أن يتساءل عما إذا كانت الوحدات لا تزال تحتفظ بشيء من قيمتها ، وذلك إذا كان تفسيرها يقوم على أساس من حرية الفكر أوسع ، وقد من التسامح أفسح ، وإذا كنا ننظر إليها لا على أنها قواعد وقوانين ، بل على أنها ملاحظات انتقادية . إن لسنج وهو يفحص هذه الوحدات لم يبرمندوحة من أن يسلم بأنها كانت تعود بشيء له قيمته على الكاتب المسرحى عندما لم تكن سوى ضرورة منطقية يفتقنها وجود فرقة الممثلين (السكورس) في المسرح اليونانى . يقول لسنج :

« إن اليونانيين كانوا يتقبلون هذه القيود عن طواعية ، ولستكنهم كانوا يكسبون من قبولهم لها أكثر مما كانوا يخسرون ، لقد كانوا يكسبون منها في كل سبع حالات من تسع ، وكانوا يكسبون على هذه الصورة لما كانوا يتسمون به من براعة وحذق ، وما كان فيهم من حاسة التذوق وحسن الفهم ، لأنهم بتقبلهم هذه القيود لتسكون الباعث على تيسير العمل فوق المسرح ، مع حرصهم حرصاً شديداً على تنقيتها من كل ما هو زائف وسطحي ، وذلك بقصرها على أقصى ما يمكن من عناصرها الجوهرية ، قد جعلوها مثلاً أعلى للحركة المسرحية التى تطورت هذا التطور المبارك السعيد الذى لا سعادة بعده ، والذي بلغ بها تلك الصورة التى لم تسكن تتطلب من ظروف الزمان والمكان إلا القليل الأقل (١) . »

ومن هذا نرى أن لسنج كان يهدف إلى حقيقة عظمى ، حقيقة لا تنطبق على المسرحية اليونانية حسب ، بل على المسرحيات العظيمة في كل مكان ؛ لأننا إذا أمعنا النظر في هذه المسرحيات التى هى أعظم من المسرحية

اليوفانية ، وبخاصة المآسى ، أفلا يبدو هنا في كثير من الأحيان أن السكتاب المسرحيين قد فرضوا على أنفسهم قيوداً لم يقرضها أحد عليهم ؟ حتى حينما يكون زمن حوادث الرواية طويلاً طويلاً لا جدال فيه ، كما يتضح ذلك بالتحليل ، نجد أن السكتاب المسرحيين قد أكثروا من استعمال الحيل المتعارضة يراكونها من قصد ، ليوهموها بالحوادث السريعة التحرك فوق خشبة المسرح ، ولا غرو أن شيكسبير يبدو في أروع مآسيه وكأنه يخدعنا عن أنفسنا كي نعتقد أن حوادث الرواية سريعة متلاحمة ، وأن فسحة الزمن التي تحتويها هذه الحوادث قصيرة ، أو بتعبير أدق ، لينتفى عن الجمهور أنه ، تحرياً للصدق ، كان لا يرى مندوحة عن السماح ببعض الفترات الطويلة بين بعض مشاهدته ، وبمحسبنا ليراد بعضة أمثلة على ذلك .

ففي هاملت ، ويعد حوادث اليومين اللذين يعرضيان بنا في الفصل الأول ، من المشهد الأول إلى المشهد الخامس ، توجد بالفعل حقبة من الزمن طولها شهران ، كما توجد كذلك فسحة طولها أسبوع بين المشهدين الرابع والخامس من الفصل الرابع ؛ إلا أن متفرجاً واحداً لا يشعر بهذا الاتساع في الزمن . ولا ينبغي أن نتمشاة هملت تمضي في طريقها بسرعة منذ الزورة الأولى للشبح ، حتى الكارثة في ختام الرواية . فإذا فطن الناس إلى وجود هذه الفسح من الزمان بين أحداث الرواية فإن ذلك لا يكون له من الأثر إلا أن يجعلها تبدو كأنما هي قصة ذات مقدمة ، هي الفصل الأول ، ثم مجموعة من فصول ثلاثة ، ثم خاتمة ، هي الفصل الخامس .

وبناء عطيل يشبه بناء هاملت . فحوادث الفصل تستغرق يوماً واحداً ثم يأتي السفر بالبحر بعد ذلك ؛ ثم يستغرق الفصلان الثاني والثالث يومين آخرين ؛ ثم يعنى أسبوع قبل أن تقع حوادث الفصل الرابع والخامس . ونلاحظ هنا أيضاً ، بالرغم من وجود مقدمة ، ثم فصلين ، ثم خاتمة ، أننا نشعر بسرعة تتابع الأحداث ، حتى ليعسبنا ذلك تحليل زمنها الحقيقي .

والزمن في تمثيلي ما كبث ولير يمتد أكثر من ذلك . ونحن لهذا السبب بالضبط ،
نشر فيهما بنوع خاص من أنواع الضعف لا نلنسه في المأساتين الآخرين .
وفي ما كبث يستمر اهتمامنا في درجة تأجيجه حتى مقتل دنكان ، ثم زانا
تتبع المسرحية بيقظة حتى بعد موت بانسكو ، ثم هذا كله يهبط بسرعة ، وإن
راح شيكسبير ييذل جهوداً جبارة ، مستعيناً في ذلك بشعره الجميل
الغلاب ، لكي ينش انتباهنا الذي فتر . فمقتل دنكان يحدث في الفصل
الثاني ، المشهد الثاني . وفي المشهد الثالث من الفصل الثاني أيضاً تكتشف
الجريمة ويقتل بانسكو في المشهد الثالث من الفصل الثالث ، ثم يظهر شبحه
في المشهد الرابع من الفصل الثالث أيضاً . ونحن حين ندرس مثل هذه
البيانات التي تركها لنا شيكسبير عن توزيع الزمن في هذه المسرحية ، نجد أن
فسحة طويلة من الوقت تقع بعد موت دنكان مباشرة ، وأنه منذ تلك الفسحة
تقع سلسلة مستمرة من الفسح خلال الفصلين الرابع والخامس ؛ ولم يكن
في مقدور شيكسبير إخفاء هذه الفسح كما أخفأها في هاملت وفي عطيل ،
ولا بد أن الفتور الذي كان يطراً على اهتمامنا كان يرجع ، إلى حد ما إلى
هذه الفسح .

وبناء مسرحية لير أقرب إلى بناء الملاحمة ، كما لا يخفى . ومن هنا هذا
الجلال الذي نشر به ونحن نقرأها ، بينما لا نجد لها من الأثر في أنفسنا وهي
تمثل على المسرح ، ما نجد للروايات الثلاث الأخرى .

وما يسترعى انتباهنا حقاً أن نلاحظ أننا لا ندس انعطام وحدة
الزمان هذه ، انعطاماً حقيقياً وعلى أشده ، إلا حينما نقبل على تلك الملاحم
المفجعة *tragi-comedies* الرومنسية ، حيث يتضح أن اهتمامنا يقل فيها
بصورة محسومة ، وحيث يهبط مجال الأفعال في نفوسنا . فهذه الوثبة
الطويلة التي مقدارها ست عشرة سنة ، والتي تتخلل فصول « قصة الشتاء »
The Winter's Tale كان ممكناً أن تكون شيئاً مستحيلاً في مأساة من

النوع الرفيع . لقد كان ممكناً أن تقضى قضاء مبرماً على هذا الانفعال المركز الواعى الذى يعد لإظهاره لنا فوق خشبة المسرح الوظيفة الأولى للمساة . وهذا رأى له ما يؤيده فى كتاب المسترف . ل . لو كاس عن المساة (١٩٢٧) ، حيث يلاحظ ، أن الكاتب المسرحى الحديث يندر أن يتصرف هذا التصرف الحر الذى كان يتبعه المسرحيون فى عصر إليزابث من حيث زمان الرواية ومكانها . لقد — اشدت شغف الكاتب بالشكل أكثر من دى قبل ، وبإطالة زمن الحوادث إلى سنوات عدة ، مما يجعلنا نشعر بفتور فى قوة جاذبية الرواية ، كما نشعر بهبوط فى حرارة الموضوع ، وذلك كما تهبط حرارة السائل الذى بلغ درجة الغليان إذا أبعدت القدر عن النار . . . والمساة لا تسكتسب تلك الحتمية التى تنخلع لها القلوب عند بدء وقوع الأخطاء المفضطة مباشرة ، لكنها تسكبها بعد حلول السكارة ، وذلك عندما تكون تلك الأخطاء المفضطة قد وقعت بحذافيرها ، بحيث لا يستطيع القدر نفسه أن يتلافها (١) .

وعلى هذا ، فإذا وجدنا أن شيكسبير . ذلك المتحرر الرومنسى ، لم يكن هو وحده الذى يأخذ فى مسرحياته بنظام إطالة زمن الرواية ، بل إن الكتاب المسرحيين المحدثين أيضاً قد عادوا إلى تقاليد اليونان ، وجب علينا أن نؤمن بأن هذه التقاليد تنطوى ، ولا بد على شئ من القيمة الجوهرية الدائمة التى لا غنى عنها لفن المساة .

ويصدق هذا أيضاً على وحدة المكان . على أننا يجب أن نعترف أن مسرح شيكسبير لم يكن يعرف من المناظر إلا أقلها ، بل لعله لم يكن يستعمل المناظر على الإطلاق . ولهذا كان شيكسبير بكثرت ، نظرياً وعملياً ، من تغيير أمكنته بحسب ما يشاء له هواه ، إلا أننا نلاحظ أنه كلما كان يقتصر على مكان واحد ، كان الأثر الذى يتركه فى نفوسنا أقوى وأعمق ؛

مصدق هذا أن مسرحية عطيل تجري في مكانين فقط ، هما البندقية وقبرس ؛ ومملت تجري معظم حوادثها في جنبات القصر في إلسينور . . أما الجزء الأخير من ماكبث فهو جزء مشقت للذهن لتتابع مشاهد القصة التي تجري مرة في اسكتلنדה ، ومرة في إنجلترا . . . وإنا لنسأل عما إذا لم يكن هذا نفسه هو مصدر هذا الضعف الذي يبدو في رواية أنطوني و كليوباترة . . . إنا إذا قارنا بين رواية دريدن : All for Love وبين مأساة شيكسبير الرومانية ، لنحققنا أن تأثير الرواية الأولى مهما بلغت الرواية نفسها من ضعف أشعارها ، وتهافت روح المأساة فيها ، وقلة الصنعة في رسم شخصياتها ، يرجع إلى تركيز الجهد الذي يصحب الحد في المناظر .

وعما هو جدير بالذكر ، بهذه المناسبة ، أن نلاحظ أن كثيرين من كتابنا المسرحيين المحدثين يحافظون على وحدتي الزمان والمكان في مسرحياتهم وهم يفعلون هذا دون قصد منهم طبعاً ، وإذا انحرفوا عن هاتين الوحدتين لم ينحرفا عنهما إلا قليلاً . ولعل مسرحية برنردشو Getting Married كانت تروق أشد أنصار المذهب الكلامي زمناً ، كما كانت تروقه أية قطعة من القطع التي تتكون منها المجموعة المعروفة باسم Back to Methu1elah وحوادث مسرحية كنديدا تقع فيما يقرب من أربع وعشرين ساعة ، كما تقع حوادث Heartbreak House من مساء يوم إلى مساء اليوم الذي يليه وليس شو هو الذي يتميز بتلك الخاصة وحده ، فمنحن نجدها في أعمال بعض الكتاب المسرحيين في إنجلترا وفي القارة الأوروبية على السواء ، وهذا دليل واضح على أن هؤلاء الكتاب يشعرون بضرورة لا مندوحة عنها إلى تلك القيود ، فهم يفرضونها على أنفسهم بحض رغبتهم . على أن الحق كل الحق أن بعض مسرحيات معينة لا يمكن بحال تطبيق الوحدات عليها ، كما أن الحق كل الحق كذلك ، أن الحركة في مسرحيات المذهب التعبيري الحديث قينة بإيثار المشاهد القصيرة ، ذات النمط البطيء الثقيل ؛ ولكننا غالباً

ما نكون على استعداد للقول بأن قدراً معيناً من التقيد فيما له علاقة بالزمان والمكان قد يفيد الكاتب المسرحى فى عمله ، وذلك طالما أن المسرحية نفسها تعطينا صورة من الحياة المركزة .

وحدة الموضوع الممثل :

إن وحدة الموضوع ، وإن كانت فى أصلها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالوحدتين الآخرين ، يجب أن تبقى منفصلة عنهما ، وذلك لأنها تثير مشاكل من نوع مختلف اختلافاً تاماً ، ويمكن أن نقول إجمالاً إن هذه الوحدة تستلزم ما يأتى :

١ - يجب ألا يكون إلى جانب الموضوع الأصيل أى موضوع ثانوى ذى أهمية فى أية مسرحية جديدة .

٢ - لا يسمح بالمزج بين المأساة والمهابة فى مسرحية واحدة . وقد أثار كلا هذين الأمرين مجادلات طويلة فى الحقبة الأولى من تاريخ النقد الحديث . وقد يغيدنا مرة أخرى أن ننظر باختصار فى بعض الآراء التى قيلت فى هذا المجال :

فى سنة ١٦٠٩ نجد لوب دى فيجا يصر على عدم جواز المزج بين رفعة المأساة ، وحقارة المهابة الوضعية^(١) . وكان سدرنى ، قبل ذلك بوضع سنين ، قد تكلم عن : « هذه السخافات الشعبية .. التى لا هى مأس صحيحة ولا هى ملاء صحيحة ... تلك المسرحيات التى يلتقى فيها الملوك بالبهايل (البهلوانات أ) ، لا لأن الأمر يتطلب ذلك ، ولكنهم يكثرون من حشد البهايل ليلعبوا دوراً فى الشئون الملكية ، يؤدونه فى غير أدب ولا إدراك^(٢) .

(١) The New Art of Writing Plays ت . وروستر ص ٣٠

(٢) An Apologie for poetrie ص ٦٥

وقد قال أديسون في هذه الملهاة المفجعة :

« إنها واحدة من أخيب الاختراعات التي دارت في خلد شاعر . وإذا وصل السخف بمؤلف أن يمزج في بردة واحدة بين مغامرات إيفياس وهو دبيراس ليجعل منهما جميعاً قصيدة واحدة فإن سخفه لا يقل عن سخف أخيه الذي يكتب تلك القطعة المترقشة التي تجمع بين الفرح والترح^(١) . »

وهذه الأفكار تقوم — كما هو واضح — على القانون الكلاسيكي « لأنواع الأدبية » ، التي يقول بوجود صور وأنماط أدبية معينة لا تقبل التغيير ، كل منها يتميز عن الآخر ، بحيث لا يمكن أن يختلط أحدهما بأخيه ، أو يصعب التمييز بينهما فنياً . على أن الكتاب المسرحيين في إنجلترا ، في عهد إليزابيث قد حالفهم النجاح في إنتاج عدد من الروايات العظيمة التسلية والمثيرة للمواطن من هذا النوع المختلط نفسه ؛ وبما أن هذه الروايات قد نالت اعتراف الناس بها كقطع مسرحية جيدة ، فقد راح النقاد الإنجليز يلتمسون للعدد الكبير منها بعض العاذر المناسبة . وقد فعلوا ذلك بحجة التخلص من سنن الأقدمين والتذرع بالالتجاء إلى « الطبيعة » . ومن قبيل ذلك ما قاله دريدن على لسان نياندر ، وهو يلتمس الأعذار لمثل هذه المسرحيات ، بحجة أن في الطبيعة تنوعاً ، وأن مثل هذا التنوع يكون شيئاً متمعاً في أعمال الفن المسرحي^(٢) .

« إن الجدل المستديم يجعل النفس شديدة الانطواء ، فالواجب أن نعيد إليها انتعاشها من وقت إلى آخر ، كما يفعل الرجل حينما يحط في الطريق ابتغاءاً للراحة ، حتى يلهط إذا استأنف رحلته ؛ ونحن إذا جعلنا في المأساة مشهداً من مشاهد البسط والطرب ، تخففنا من التأثير في مشاعر الناس مثل ما للموسيقى من التأثير في نفوسهم في فترات الاستراحة بين الفصول ، حيث

(١) The Spectator العدد ٤٠ (أبريل ١٦ — ١٧١١) .

(٢) An Essay of Dramatick poesie

تخفف الموسيقى عن تقوسنا عما عاتته من تعقد الموضوع وجزالة اللغة فوق المسرح ، ولا سيما إذا كانت الأحاديث طويلة تكدر الذهن . وعلى هذا ، فلا بد من أدلة أقوى ، يسوقها من يريد أن يقنعنى بأن روى الحنان والطرب إذا اجتمعا في موضوع واحد يتلف أحدهما الآخر . وهذا في الوقت نفسه ، لا يمكن إلا أن تكون نتيجته مثمرة ابلاذنا ، لأننا نكون قد ابتكرنا طريقة في كتابة المسرحية أعرف بكثير من أى طريقة عرفها القدامى ، أو عرفها المحدثون في أى أمة : تلك هي الملهمة المفجعة ، التى زدنا فيها وبلغنا بها حد الكمال .

ويسوقنى هذا إلى التعجب من إيسيدوروس ومن كثيرين غيره ، لماذا يفضلون ما في موضوعات المسرحيات الفرنسية من جذب وعقم ، على ما في موضوعات المسرحيات الإنجليزية من تنوع ووفرة ؟ إن موضوعات المسرحيات الفرنسية من نوع واحد دائماً . وذات خطة واحدة . يدفع به الممثلون إلى الأمام دفعا ، وكل مشاهد المسرحية تشترك في تبيانها ، والسير نحوه قدما . أما مسرحياتنا فتشتمل فضلا عن الخطة الرئيسية في كل منها ، على موضوعات إضافية ، أو مسائل ثانوية ، يقوم بها أشخاص أقل أهمية ، كما أنها تشتمل على شيء من الدسائس والحيل التى تمضى إلى غايتها مع حركة الموضوع الأسمى . ولدينا أمثلة من الطبيعة على ذلك . فأجرام النجوم الثابتة على حد قولهم ، وأجرام الكواكب السيارة ، وإن تكن لها دورتها الخاصة ، نراها تندفع في دورة أخرى بحركة هذه الـ *Primum mobile* أو الكرة الخارجية العظمى المتحركة التى تحتوى هذه الأجرام كلها^(١) . وهذا التضمين يصدق كثيراً على المسرح الإنجليزي : لأنه إذا أمكن وجود الحركات المضادة في الطبيعة ، وذلك بأن يسير كوكب شرقاً وغرباً في وقت واحد . . شرقاً في دورته الخاصة ، وغرباً وهو مدفوع بحركة مجموعته الكوكبية

(١) أصبحت هذه الكرة الخارجية العظمى في المصور الوسطى إلى نظام بطليموس السماوي (د)

الكبرى نحو الغرب ... إذا أمكن أن تتجانس تلك الحركات المضادة في الطبيعة ؛ فإن يصعب علينا أن نتصور كيف يمكن أن يسير الموضوع الثانوى والخطة الرئيسية العامة جنباً إلى جنب ، ولا سيما إذا كان هذا الموضوع الثانوى مختلفاً عن الخطة العامة فقط وليس مضاداً لها .

على أن دريدن لا يسير وحده في الناس هذه المآذير ، لأنه وإن يكن « المحرك الأول ، لمدرسة الكلاسيكية الحديثة ، فإن الدكتور جونسون الذى جاء بعده بقرن من الزمان ، كان إمام هذه المدرسة الأكبر ، وطاغيها العاقى ، وإن احتفظ مع ذلك بصيغة تدينه من الطبيعة ، وإن خلا كذلك من هذا الرق الذهنى الذى لا يرى واضحاً بل يكاد يرى في تصريحه المشهور من هذا الموضوع الدقيق حيث قال :

« إنى لا أدرى إذا ما كان الشخص الذى يقول إنه لا يعترف بأى قوانين إلا قوانين الطبيعة ... لا يميل إلى مد ظل حمايته على مسرحية الملهاة المفجعة ... تلك الملهاة التى مدت عليها ، حتى ذلك التاريخ ، أكايل الغار ظلها الوارفة من خلالها الدوى الصاعد من أقلام الناقدين ، مهما كانت التهم الموجهة إليها ؛ وإنا لنسأل عن هذا الذى يوجد في هذه المسرحية الجامعة بين هذين العنصرين ، عنصر الحنان والرثاء ، وعنصر البسط والروح ، بما يمكن أن يعيبه عليها المنطق المجرد من الهوى ؟ إن الصلة بين الحوادث الهامة ، والحوادث التافهة هى من الأشياء الدائمة الحدوث في هذا العالم . وليست من الأشياء الشائعة فيه لحسب ، ولهذا كان لا بأس مطلقاً من السماح بها في المسرح الذى يدعى المدهون أنه مرآة للحياة . إنهم يعترضون بأن ما تقع فيه من قلة الذوق ، بإخضاع العواطف قبل أن تكون قد ارتفعنا بها إلى الإثارة المطلوبة ، وبتحويل تيار الترقب عن الحادث الذى لا نفعلك ترقبه إلا لزيادة من درجة التشوف إلى حدوثه ، يمكن أن نستعجل حدوثه بهذه الطريقة من طرق التوبيخ . وليكن .. ألا يمكن أن تثبت لنا التجربة أن هذا

الاعتراض هو اعتراض مراوغ ، أكثر منه اعتراضاً عادلاً ؟ أليس شيئاً أكيداً أن الانفعالات المحزنة ، والانفعالات المضحكة قد كانت تستثار ، واحداً بعد آخر ، بدرجة متساوية ؟ وأنه ليس ثمة من المسرحيات ما ملا الميول بالعبرات ، والصدور بالحققان ، كما ملأتهما تلك المسرحيات التي تتخللها فواصل من البسط ؟ (١) .

وقد اقتبس هذه الفكرة فيما بعد جماعة الرومنسيين ، ولا سيما فيكتور هوجو ، الذي يقول :

« إن المسرحية تقرب الشعر إلى الحق ، وأشبه المسرحية في ذلك عروس الفنون الحديثة التي تنظر إلى الأشياء بطريقة أسى وأوسع . إنها تعلم أنه ليس كل ما في الخليقة جميلاً من الوجهة الإنسانية ؛ وأن الشيء القبيح يوجد والشيء الجميل جنباً إلى جنب ، والشيء الشائن يوجد إلى جانب الشيء الرشيق الخلو الشامل ، كما يوجد الشيء الغريب الشكل في الجهة الأخرى المقابلة للشيء الأسنى ... والشر مقابل الخير .. والظل مقابل الخور » (٢) .

ولن يغيب عن بال أحد هنا أن جميع هذه الأقوال ، وإن كنا قد نطلق عليها أقوالاً رومنسية ، للتمييز بينها وبين تقييدها ، أقوال الكلاسيين ، تقوم على ذلك الاعتراض الذي يذهب إلى أن المسرحية إن هي إلا مرآة للطبيعة ، وأن ما هو كائن في الطبيعة لا بأس من إدخاله في المسرحية ، بشيء من مراعاة اللياقة . وقد تألف سارسيه هذه الغلطة . فناقشها بمين الفاحص المحقق ، قال :

« إن معظم هؤلاء الذين يثرون ضد الجدية الثابتة التي يؤثرها غيرهم للبأساء ، أولئك الذين يدافعون عن بدعة المزج بين عنصري الحزن والمضحك في الرواية الواحدة قد بدأوا ثورتهم بهذه الفكرة التي تزعم أن

(١) The Rambler رقم ١٥٦

(٢) مقدمة كرومول ١٨٢٨ ص ١١

الأمور تجري على هذا النسق في دنيا الواقع، وأن فن الكاتب المسرحي يقوم على نقل الواقع إلى المسرح . وهذا هو الرأي الساذج الذي يعرضه فككتور هوجو في مقدمته العجيبة لمأساته كرومويل في هذا الأسلوب الرفيع الخيال الذي يمتاز به ... وعندى أن ما قاله في ذلك هو البيان الرفيع بعينه... إلا أن الشعراء العظام ليسوا دائماً مفكرين عظاما إذا تحررنا الدقة . والمسألة قد أسمى عرضها ، فنحن لا يهمنا على الإطلاق أن نعرف ما إذا كانت الأمور المضحكة تتمزج بالأمور المفضلة في الحياة الحقيقية ؛ وبعبارة أخرى ، إذا ما كان يجري الحوادث الإنسانية يمد من كانوا متفرجين على جانبيه ، أو مسوقين في تياره ، كلا بدوره ، بمادة الضحك ومادة للبكاء ؟ فهذه هي الحقيقة الوحيدة التي لا يسأل عنها أحد ، والتي لم تخطر على بال أحد . ولكن النقطة موضوع البحث مختلفة تمام الاختلاف ، فهم أولاء ألف ومائتا شخص عتشدون في مكان واحد ، ويكوّنون جمهوراً من النظارة ، فهل هؤلاء المائتان والألف شخص قينون بأن يفتلوا في سهولة ويسر ، من البكاء إلى الضحك ، ومن الضحك إلى البكاء ^(١) ؟

وجواب سارسيه على هذا السؤال النظري هو بالنفي بطبيعة الحال؛ إلا أنه وهو يتكلم عن خطأ فككتور هوجو ، يبدو أنه وقع في خطأ من صنعه هو . على أننا مهما عسينا أن نقول عن مقاييس هذه النظرية العويصة ، فالحقيقة التي لا مرأ فيها هي أننا ، حينما نشاهد مسرحيات شيكسبير مثلا ، يكون في مقدورنا أن نمر بسهولة من المشهد الرفيع الجليل إلى المشهد المضحك ، ومن المشهد المحزن المفض ، إلى المشهد المليء بالهزل والمجون ... لعل ترسودي مواينا كان عمقا فيما لاحظته من أن :

« ثمة فرقا بين الطبيعة والفن : فالطبيعة إذا بدأت . لا يمكن أن تنتير أبدا .. فشجرة الكثرى لا تنتج إلا كثرى آخر الدهر ، وشجرة البلوط

لا تعطيك إلا ثمر البلوط الحشن ؛ وبصرف النظر عن اختلاف التربة ، وتنوع المؤثرات الهوائية والجوية التي لها عرضة لها ، فهي — أى الطبيعة — تفتجها مرة بعد أخرى . فالنوع هو بالرغم من التغيرات التي تطرأ عليه ؛ فهل تبدل الأرض غير الأرض ، والسموات ، وإذا عدلت المسرحية قوانين السلف الصالح ، مازجة في براعة وحذق بين المأساة والملمأة ، ومنتجة بذلك نمطاً جديلاً من المسرحية يجمع بين الصنفين — آخذاً بنصيب من صبغة كل منهما — مقدما شخصيات صارمة من المأساة وشخصيات ماجنة طابئة من الملمأة ؛^(١) .

واسوف نعود إلى هذا الموضوع برمته فيما بعد ، غير أننا نرى وجوب الإشارة هنا إلى أن المأساة والملمأة — على قدر ما يمكننا أن ندلى فيه برأينا على ضوء الأمثلة المادية ، لا تختلف إحداها عن الأخرى اختلافاً حقيقياً ، وليستا متناقضتين هذا التناقض الاساسى الذى لا يمكن معه تناول إحداها إلا بمعزل عن الأخرى . فثمة ، فى الواقع ، أوجه كثيرة للشبه بين المأساة الرفيعة ، والملمأة الراقية ، أكثر مما بين أنماط معينة من المأساة أو بين أنماط معينة من الملمأة ، ففي اليونان ، وفى إنجلترا على السواء ، لم تنشأ المأساة والملمأة كلتاهما فى وقت واحد تقريباً فحسب ، بل نشأتا من صور واحدة كذلك . ففي اليونان تفرعت أغنية الإنشاد العزوية التي كانوا يفشدونها حول مذبح الإله فرعين توأمين هما فرع التعبير المحزن tragic ، وفرع التعبير المضحك comic أو التعبير الهجائى اللامز satirical وقد كانت الصلوات السكسية التي نشأت منها المسرحيات الدينية الجماعية فى العصور الوسطى أصلاً كذلك للخطوط الأولى لكل من موضوعات إبراهيم وإسحق المفضلة وفواصل ماك والرعاة interludes of Mak & shepherds . وقد

(١) مترجمة عالم و. ا. هوب فى كتاب . ب . ا . ب . كلارك : European Theories

فطن أفلاطون وهو يعالج هذا الموضوع بصورة عويصة متفاوتة في رسالة فيليبوس Philebus إلى العناصر المسلية والموجعة كليهما في جميع أنواع الضحك . ولقد كان أفلاطون أيضاً هو الذى جعل سقراط فى الوليمة The Banquet يضطر رفاقه إلى الموافقة على أن من عمل الكاتب العبرى نفسه أن يتفوق فى كتابة كل من الملهاة والمأساة ، وذلك فى الوقت الذى وضّح فيه الباحثون المحدثون توضيحاً لا غموض فيه كيف يتوافق الزواجان ، أو « انفعالات النفس » Les Passions de l'âme إذا جاز لنا أن نستعير هنا اسم ذلك الكتاب الذى ألفه ديكارت متناولاً فيه بطريقة البارعة العلاقات بين الحزن والضحك . لقد كان مسموحاً لكتاب المأساة فى الوقت الذى ازدهرت فيه المأساة اليونانية بأن يضمّنوا مأسيتهم قطعاً من الملهاة ، وإن لم يكثروا من ذلك كما كان يفعل شيكسبير ، على أنهم كانوا يفعلون ذلك قاصدين ، ووفقاً لخطة مرسومة^(١) . والكتاب الفرديون الذين نبغوا فى الكتابة فى فرعى المسرحية العظيمين كثيرين . فى إنجلترا كتب شيكسبير « كما تهوى » ، كما كتب « هملت » ، وكتب جونسون Every Man in his Humour فى روايته Syngge The Playboy of the western world ، وثمة أمم أخرى نجحت فى إنتاج كلا النوعين فى وقت واحد . فى فرنسا كان راسين يكتب مأسيت الرائعة وفقاً لمبادئ المذهب الكلامى الحديث ، بينما كان موليير يكتب ويمثل ملاميه المتلازمة . وفى إيطاليا تالقى نجم جولدفنى ، الذى إن لم يكن معاصراً لفكتوريو ألفييري أرق كاتب تراجيدى أنجبته تلك البلاد ، فقد كان على الأقل يعيش فى نفس العصر .

(١) ومن هذا ما سمح به اسكيلوس من دخول المأساة فى مأساته « التوسلات » والمريية فى « حملات الحر المقدسة - خوانروا » — بينما نلاحظ وجود المأساة فى مأساة « الليجونى » لسوفوكلس ، والمبدع المسمى فى مأساة « أورست » ليورديينز .

والحقيقة التي لا مرأى فيها هي أن الضحك والبكاء متقاربان قرابة جد شديدة، بحيث لا يكاد يفصلهما من بعضهما البعض غير خطوة واحدة . وهنا مكان ملاحظة للكاتب صلي Sully ، حيث يقول : إن مراكر الحركة في عقل الإنسان ... المراكز المهيمنة على عمليات الضحك والبكاء ، قد تنقلب إحداها إلى الأخرى إذا وصل الانفعال إلى الحد الأعلى^(١) . فنحن لا نشعر بشيء من التناقض أو عدم الملاءمة . من الوجهة ، العملية في الضحك من مزاحات مركوتيو ، ونحن مستغرقون في الوقت نفسه في مشاهدة قصة روميو وجولييت المحزنة ؛ كما لا نشعر بشيء من التناقض في أثناء قراءتنا لقصة من قصص دكنز وهو ينتقل بنا من الضحك الطافح بالبشر ، إلى أشد الصور العاطفية المفجرة للموع . ولقد كان النوعان يستعملان جنبا إلى جنب في جميع العصور المليئة بالإنتاج الأدبي استعمالا واسع النطاق ، وفي كل فن من الفنون الأدبية . وقد رأينا أن كتاب اليونان المسرحيين لم يقصروهما على أنواع لا تتسرب منها إلى أنواع أخرى وخلط الكتاب بينهما في عصر إليزابيث على نطاق واسع ؛ وعلى هذا فالمبدأ القائل بتعارض النوعين تعارضا أساسيا هو إلى حد كبير أثر من آثار النقد في عهده المتأخر — ولا نقول أثر من آثار النقد الحر كما يمثل أرسطو ، وكما يمثل الرومانيون . أو أثر من آثار النقد الاستنتاجي derivative والنقد الزائف ، artificial كما يمثلهما هوراس وكتاب المذهب الكلاسي الحديث في فرنسا ، وفي إنجلترا في القرن الثامن عشر ومن الملاحظ أنه حينما يخرج ناقد من نقاد المدرسة الكلاسيكية الحديثة عن مبادئ هذه المدرسة ويتخذ لنفسه موقفا أكثر استقلالاً وأقرب إلى الطبيعة ، فإنه يصبح في غير حاجة مطلقا إلى الفصل بين هذه الكيفيات أو النوعين ، ومادام الأمر كذلك ، فالمقياس الأخير الذي تقيس به أي عمل من أعمال فن المسرحية لن يكون مقياسا قائما على الطبيعة ولكن على الآثار

الفنى للعمل كله . فإذا كانت العناصر المضحكة والعناصر المحزنة متمزجة ببعضها امتزاجاً متناسقاً حصلنا على نتيجة يديرها الطابع العام الناشئ عن هذه الصورة . ولسوف نجد أنه لا يمكن أن يقوم مثل هذا التمازج بين أنواع معينة من الملهاء وبين أنواع معينة من المأساة الجديدة ؛ ومن ناحية أخرى فإن ثمة أنماطاً معينة من المأساة تشف بلا شك عن وجود وشائج ومشابهة عاطفية بينها وبين أنماط من الملهاء التى تضاهيها . ونحن نجد تحميها لهذا عرضه شلى فى كتابه « دفاع عن الشعر » ، يقول فيه ، وهو يقابل بين المسرح القديم والمسرح فى عصر إليزابيث : « إن البدعة الجديدة فى المزج بين الملهاء والمأساة ، وإن تكن عرضة للباخذ الشديدة من الوجهة العملية هى بلا شك توسعة للدولفين فى نطاق التأليف المسرحى . إلا أن الملهاء يجب أن تكون ، كما هى فى « الملك لير » ، شاملة ، مثالية ، بادية الجلال . فنهى إذا تصورنا مأساة الملك لير مجردة من شخصية المهرج ، وقد حل محله عدد من الشخصيات كما هى الحال فى رواية ترويض المتعردة ، فأحسب أننا سفتحقق من تلك الوشائج التى تقوم بين الروح المحزنة فى شخصية الملك لير ، والروح المضحكة فى المهرج . ونحن من جهة أخرى لا نستطيع أن نتصور اتحاداً تطمئن إليه النفس بين الروح المضحكة الغريبة فى مهرج الملك لير ، وبين مسرحيات كسرحيات البطولة فى عصر عودة الملكية . ومن عجب أن تجد مسرحيات البطولة مشابهات لها مضحكة فى عالم السلوك . واقد كتب دريدن مسرحيات من قبيل « الحب السرى Secret Love أو الملكة العذراء The Maiden Queen حيث نسمع شيئاً من الرنين على أوتار البطولة فى بعض المشاهد وشيء من الرنين على أوتار السلوك فى مشاهد أخرى ، والتناسق بين عنصرى السلوك والبطولة فى حالة جيدة على ما يبدو . وقد صور لنا إتردج Etherege ، المشىء الحقيق للعرّاز السلوكى الأصيل ، فى روايته الأولى : الانتقام المضحك The Comical Revenge ، وهى التى تسمى

باسم حب في برميل Love in a Tub ملهاة مفاجئة . تتناوب فيها مشاهد البطولة ذات الأسلوب المسجوع وملهاة عصر عودة الملكية الخالصة . ولعل سبب التناقض بين العنصرين هو مانلسه فيهما كليهما من الصنعة الكاذبة . إن بطولة المسرحيات الجديدة المعروفة باسم ، Drawcansir^(١) هي بطولة بعيدة عن الحقائق المادية للحياة بعد المعابثات اللطيفة التي تطفئنا بها عروس الضحك في مسرحيات كوفنجريف . والتكلف هو الذي يعقد الصلة بين عنصري الضحك والحزن فيها^(٢) .

ولإذا نحن قمعنا أكثر من هذا ، قد نكشف عن رابطة من الاتحاد بين الأجواء المضحكة في مسرحيات القرن الثامن عشر العاطفية sentimental وبين المسرحية العائلية أو الشعبية domestic play في القرن نفسه ، والمسرحية العائلية تعتمد على الواقع . إن الصورة من صور الحياة الحقيقية لا تبلغ مبلغها من الصدق بطبيعة الحال إلا بحسب عبقرية الكاتب المسرحي الخاصة ، إلا أننا يجب ألا نبحث عنها بحال في عالم المأسى الشيكسبيرية ، أو في نطاق أنواع مسرحية البطولة المصطنعة . وملاهي شيكسبير الرومنسية ، إذا لم تتناولها يد التبديل على نطاق واسع قد لا تنسق مع روحها إلا بصعوبة ... وأكثر من هذا أن الملهاة السلوكية قد تكون غريبة تماماً عن مظهرها وهدفها . على أن الملهاة التي تدخل في نطاق النوع العاطفي تمت هي الأخرى بصلة إلى الواقع . وقد تكون في كثير من الأحيان نوعاً زائفاً من أنواع الملهاة ، ولكن هذا لا يهمنا هنا ... والمهم هو أنها تستطيع

(١) للمسرحيات التي يقوم بالبطولة فيها شخص ملف يكاد يغتر الكاذب يثق أوداجه سواء كان يمثل الشر (وهذا هو المالب) أو الخير (وعفا قليل نافر) ودروكانير اسم شخصية في مسرحية Villier Rehearsal (د) .

(٢) يتوقف هذا التكلف إلى حد كبير على الصفات الذهنية نزعاة التنكر في ملهاة السلوك ، والبلاهة في مأساة البطولة يرتبطان على هذا النحو برابط الخلق المشترك الذهني المتأخرين لرباط العاطفي .

سابقة المأساة الضمنية أو الماثلية ، دون أن تحدث هذا الصدام بين روحين... الصدام الذى فلاحظه في بعض مسرحيات عصور الانتقال — فالمسرحيات التي وضعت في الفترة الواقعة بين عهد إليزابيث والعهد الكارول^(١) ، والمسرحيات التي وضعت في الفترة الواقعة بين عهد إليزابيث وفترة أدب التنكته وسرعة العودة الملكية Restoration وفترة الأدب العاطفي Sentimentalism في القرن الثامن عشر .

بهذه إذن نقطة لا يصح أن يغفوتنا النص عليها في جميع ما نحاوله من إنسان وشأنه تقربى بين روح المأساة وروح الملهاة بأى طريقة من الطرق ، وبالأحرى ما نحاوله من تحقيق وشأنه النسب بين أنماط معينة من المأساوى والملاهى. وثمة ، فضلا عن ذلك ، نوع من الحق المقلوب يمكن ملاحظته بصورة لا تغفل عن النقطة السالفة ، وذلك أنه ليس ثمة أنماط معينة من الملهاة لا تناسب وأنماط معينة من المأساة لخب ، بل إن المأساة والملهاة على القول تتطوران ، كما سوف يتضح ذلك تمام الوضوح ، في خطين متصلين اتصالا يعلما يتدوان في صورتها الأخيرتين متناقضتين ناقضا أساسيا ، حتى إن روحا تنكيا شديد التهمك مثلا يمكن أن يطفى أى شيء بصورة فمالة حتى احتمال ظهور نمط معين من التعبير المحزون إلى حامه... وتأخذ مثلا على ذلك مسرحية عطيل ؛ فنحن إذا أردنا أن يستمتع الجمهور بهذه المسرحية استمتاعا صحيحا وجب أن نخلق لها في أذهان التفرجهاء الحرة ، وبالأحرى المزاج أو الحالة النفسية mood الملائمة لاستقبال روح المسرحية المحزون ، فإذا سمعنا لآى لحظة من التهمك — أو السخرية — بالظهور في أثناء تقديم الموضوع فوق المسرح لقضينا على الأثر المحزون

(١) سة بعد شارل الأول وشارل الثاني ملكي انجلترا. وقد يطلق شارل : كارول (د)

المطلوب كله^(١) . وهذا هو السبب الذى من أجله رأى ريمر Rymer أنه من المستحيل الاستمتاع بهذه الرواية ، وهذا بلا شك بسبب تحيزه للذهب الكلاسى الحديث من جهة . ولكن السبب الأكبر فى موقفه هذا الموقف منها هو عدم استعداده لتقبل بديهيات معينة عما ابتدع شيكسبير ، ثم إن التهم لا يضرب مأساة البطولة فى شيء . وذلك بالضبط لأن مأساة البطولة أبعد من أن يصل إليها التهم . إن الناس فى عصر عودة الملكية كانوا قننين أن يصحكروا ، هزواً بالفكاهة ، وأن يستهزئوا بالحب ، محزنة به ، لكنهم كانوا يستطيعون الاستمتاع بمسرحيات الحب والشرف بأسلوبهم الخاص .

أما المهرلة Farce فلا تكاد تصلها بأى نوع من أنواع المأساة أى وشيجة من وشائج القربى ، وذلك السبب يختلف عن السبب المتقدم ، فنحن إذا تناولنا أى مأساة من مآسى شيكسبير ، أو مآسى عصر عودة الملكية ، لا نجد فيها أى موضوع ثانوى من موضوعات الهزل الخالص بجانب موضوعها الرئيسى . ولقد استطاع دريدن أن يتناول مسرحية ترويلوس وكرسيديا ، وأن يضفى روح البطولة على شخصيتى الحبيب والحبيبة ، يخلق بذلك غائمة محزنة حقاً ، وفى الوقت نفسه أمكنه أن يجعل من بنداروس شخصية تهكمية ساخرة ؛ إلا أنه لم يكن فى مقدوره أن يدخل فى وسط مشاهدته الجديدة أى لمحة من أى عنصر من عناصر الهزل ، ولو فعل لفضى على مسرحيته قضاء ميرما ؛ فهو إذن قد حقق لمحة النسب التى تربط بين فرعى البطولة والسخرية بالجمع بينهما من أول المسرحية إلى آخرها . أما المهرلة فلم يكن يستعملها إلا فى ابتكاراته المضحكة الخالصة .

(١) أحسب أن القارئ فى غنى من تذكيره بأن هذه المسرحية عرضت فى مصر وانطلق بدور « ياجو » فيها ، مثل كبير لكنته وقع فى اللطة التى يشير إليها المؤلف فأقلبت المأساة المهرلة ؛ ملهاة من النوع المأبط (د) .

وحدة الطابع :

ويمكننا تلخيص الموضوع تلخيصاً مجملاً فنقول إن الوحدة الجوهرية التي لا وحدة غيرها في المسرحية — أو فن الدراما — هي وحدة الطابع ؛ ووحدة الطابع هذه ترتبط بطبيعة الحال ارتباطاً وثيقاً بوحدة الموضوع القديمة ؛ إلا أنها تهتم اهتماماً خاصاً بالطابع ؛ أو الأثر الذي يتركه موضوع الرواية بأجمعه في مدخل جمهور من النظارة ، لا بالمهارة البنائية التي يتضمنها هيكل الرواية . وقد وجدت وحدة الطابع هذه أعظم موضع لها ، متوقد الذهن ، في الناقد سارسيه ، ونحن وإن كنا قد رأينا من المناسب معارضة بعض آرائه في الضحك والأسى ، لا ترى مندوحة من إثبات فقرات كاملة من أقواله التي يعرب فيها عن نظرياته :

« إذا أردنا أن يكون الطابع قوياً مستديماً فيجب أن يكون مفرداً أى أصيلاً (غير متفرع) ؛ وقد أدرك جميع الكتاب المسرحيين ذلك بالفريضة ، وهذا هو السبب في أن الفرق بين الأشياء المضحكة ، والأشياء المحزنة قديم قدم الفن نفسه .

وتظاهر أن المسرحية حينئذ برزت إلى الوجود اتجه كتابها في العصور القديمة إلى المزج فيها بين عنصرى الضحك والبكاء ، وذلك منذ كانت المسرحية تصور الحياة ، والحبور يسير في الحياة جنباً إلى جنب مع الحزن ، والشئ الغريب المضحك إلى جانب الشئ الجليل السني . ومع هذا فقد توجد الحد الفاصل بينهما منذ الأزل . وتظاهر أن الكتاب المسرحيين قد أدركوا أنهم ، لكي يسهبوا أغوار تقوس النظارة ، كان لابد من أن يضربوا دائماً على نقطة واحدة لا يتعدونها ، وهم قد أدركوا ذلك دون أن يتبينوا تلك الأسباب الفلسفية التي عرضناها هنا الآن — واتخذ كانوا يفعلون ذلك بقصد أن يكون الطابع أقوى ، وأكثر دواماً في تناسب

أجزائه لما فيه من هذه الوحدة ...
أحاول أن نستعيد ذكريات تجاربك المسرحية الماضية ، وستجد أن
جميع الميودرامات والمآسي ، كائنة ما كانت من المذهب الكلاسي أو المذهب
الرومنسي ، تلك التي تسرب إليها عنصر السخرية الغريب المضحك ...
ستجد أن جميع هذه الروايات قد توارت فيها السخرية في مكان متواضع
وأنها لا تلعب فيها إلا دوراً طارحاً ... ولو كان الأمر غير ذلك لقصت
السخرية على وحدة الطابع التي يحرص المؤلف على توفيرها لمسرحيته
قضاء مبرماً^(١) .

لقد اشتملت هذه الكلمات على حقيقة عظمى ... حقيقة تصدق على
المسرحية أكثر مما تصدق على الصور الأدبية الأخرى . فالمسرحية
كما رأينا ، يجب أن تكون مركزة تركيزاً شديداً ، وهذا التركيز نفسه
يتطلب ضمان وحدة الطابع ، ثم إن وحدة الطابع لا تتضمن بالضرورة مجرد
الرتابة ونشاكل الانفعال ، لأن مثل هذا الطابع الموحد يمكن الوصول
إليه بالاتفاف بتشكيلة من الانفعالات . على أن لقاتل أن يقول : إن كل
مسرحية عظيمة تصور لنا أن العناصر الخاصة التي تتكون منها تخضع إلى
حد ما ، لتتبع ما من الروح المائد الذي ألهم المؤلف مسرحيته ، وأن أي
مسرحية لا يكون فيها الانفعال خاضعاً على هذا النحو للروح السائد
في الرواية تكون مسرحية شائمة . ولقد عبر فريتاج Freytag عن ذلك
الرأى بقوله : « إن في كل مسرحية توجد « فكرة » ، وإننا من خلال تلك
الفكرة نحصل على وحدة الموضوع ، وعلى أهمية كل من الشخصيات ،
وأخيراً ، على جميع بناء الرواية^(٢) ، وهذه الملاحظة لا تصدق على القصة
ولاعلى الشعر القصصى حيث يمكن إدخال الكثير من الحشو ، بل الإضافات

(١) A Theory of the Théâtre م ٤٩ — ٤٢ — ٤٥

(٢) Die Technik des Drama (١٨٦١ م ٧) .

التي لا يصعب علينا معرفة أنها إضافات عارضة ، وذلك دون أن تفسد خطة العمل الأولى الأصلية .

ولقد يصادف هوى في قلوبنا أن نعلم أن القدامى الذين كتبوا عن المسرحية السفسكريتيه كانوا يتوقعون أن يأتي قوم ، كمؤلاء النقاد المحدثين ، يصرون على أن تكون المسرحية وحدتها الطابعية^(١) . وعند هؤلاء القدامى « أن القصيدة للمسرحية » ، كان لابد أن يترك في المتفرج ثمانية آثار أو انطباعات رئيسية كانوا يسمون كلا منها راسا Rasa وهذه الانطباعات هي : ١ - سرنجارا Sringāra أو ما يمكن أن نطلق عليه عاطفة الحب ، ٢ - فيرا Vira ، أو عاطفة البطولة ، ٣ - كارونا Karuna أو عاطفة الحزن أو الحزن الرقيق ؛ - راندارا Randara أو عاطفة الغضب ٥ - هاسيا Hāsya أو عاطفة الضحك ، ٦ - بهايانا Bhayānaka أو عاطفة الخوف أو الرعب ، ٧ - بهاستا Bibhastā أو عاطفة التعجب (العرف ١) ، ٨ - أدبهوتا Adbhuta أو عاطفة الإعجاب . . . وكل من هذه الانطباعات يمكن أن يتبعه عدد من الانطباعات الجزئية . ويمكن استخدام عدد من الانطباعات في أي رواية بذاتها ، وإن كان نوع المسرحية يتحدد بالانطباع الأهم من بين الانطباعات المستعملة ، وإن كان مسلماً به أيضاً أن بعض هذه الانطباعات قد ينسجم وبعضها الآخر وقد يتنافر معه ؛ وهذه الطريقة من طرق تناول الآثار المسرحية بالنقد تتفق تماماً — كما سوف يمر بنا — وطريقة أولئك الذين يؤكدون الأهمية العكسية للمسكرة ، أو الطابع ، الذي تتركه في الجمهور مشاهدة قطعة مسرحية من آيات الفن .

(١) أظن كتاب س . م . طاغور

مشكلة القواعد في فن المسرحية :

لا بد من تأكيد أن مثل هذه الأقوال التي أشرنا إليها فيما سبق ليست « قواعد » بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة . وذلك لأننا يجب أن نجعل فرقة أُميراً واحداً بين الملاحظات القائمة على دراسة أمثلة مادية من فن المسرحية ، وبمجموعة من القوانين قائمة إما على النموذج الحقيقي ، والمفروض أنه كان أنموذج القدماء ، وإما على مجرد المقولات النظرية الآلية العريضة . فن هذا ما حاوله هيدلان Hedelin من إثبات صحة « قواعد المسرح » بقوله « إنها لا تقوم على المراجع والوثائق ، بل تقوم على العقل والمنطق ؛ ولأنها لا تتقرر بالمثل بقدر ما تتقرر بما أوتي الجنس البشرى من تمييز طبيعي^(١) » ، وهو يعنى بقوله هذا ، التفلسفات المجردة في صورتها البسيطة . والتعميمات المدركة إدراكاً آلياً . وقد أدرك الدكتور چونسون بذوقه السليم ما في مثل هذه الأقوال التي ذهب إليها هيدلان وأضرابه من صدوع فقال :

« إننا لا نسعنا إلا أن نشك في أن الكثير من القواعد قد سار في طريقه قدما دون الرجوع إلى الطبيعة أو العقل ، وذلك حينما نجد أن هذه القواعد قد صدرت بصورة جازمة عن الأسانذة القدامى ... فن ذلك هذا القانون الذي يقول بوجوب ألا يظهر فوق المسرح أكثر من ثلاثة ممثلين مرة واحدة ... القانون الذي أصبح تنفيذه من رابع المستحيالات إزاء ما طرأ على المسرحيات الحديثة من تنوع وتعقيد ... والذي تنقضه الآن في غير تردد ، وفي غير إثقال ... كما دلت التجربة على ذلك ، فأصل هذا التقليد كان مجرد شيء عَرَضِي .

ولما لنتساءل عن مقتضى تحديد عدد فصول الرواية ؟ إن مبلغ على أن أحداً من المؤلفين لم يذكر لنا سبب ذلك . بل المحقق أن ذلك لم تقض به ضرورة ناشئة من طبيعة الموضوع ، أو لياقة العرض ...

إن أول ما يجب أن يعنى به الكاتب هو التمييز بين الطبيعة وبين العادة أو التمييز بين ما هو مقرر ثابت لأنه حق ، وبين ما هو حق لأنه قد استقر وثبت لحسب . وألا يقتك المبادئ الجوهرية رغبة في الطرافة ، أو يحجم عن بلوغ آيات الجمال التي تترامى له ، خوفاً الذي لا مبرر له من الخروج على القواعد التي ليس في طوق جبار من جبابرة الأدب أن يشترعها^(١) .

فكل هذه النظرة المتحررة هي في جوهرها نظرة لسنج نفسها ، ولسنج هو الذي يقول : « إن الشيء الذي يجب ألا يفعله شاعر المأساة هو أن يتركنا وقد بردت عاطفتنا . وطالما أن رواياته تخلق فينا الاهتمام فيمكنه أن يعالج القواعد الشكلية التافهة بالطريقة التي تحوله^(٢) » .

ولا حاجة بنا الآن إلى أن نشغل أنفسنا بالجدل القديم حول هذا الموضوع ، إلا أن الذي يجب أن نتحقق منه هو أن شيئاً من الحق لا بد ينطوى في هذا الذي قد يسمونه فكرة القواعد . ولعل في استطاعتنا أن نغير عنه تعبيراً أحسن إذا قلنا : إن في المسرحية بوصفها صورة من صور الفن بعض التقاليد والاصطلاحات المعينة التي جرى كبار الكتاب جميعاً على مراعاتها ، وأن ثمة ، في حدود ما قد يمكننا أن نحكم به ، نوعاً ما من الضرورة الجوهرية في مراعاة هذه الاصطلاحات . ولعل نقاد الحركة الكلاسيكية الحديثة قد ضربوا خبط عشواء في تطبيق هذه الاصطلاحات ، إلا أنهم ربما كانوا على حق من حيث المبدأ ، حينما أصرروا على وجوب مراعاة بعض الحقائق المسرحية مراعاة شديدة . وقد تبدوا المسرحية في جللتها هالماً شاسعاً قائماً بنفسه ؛ شأنها في ذلك شأن الشعر والقصة ؛ إلا أنها أكثر تحديداً منهما بسبب الملابس غير العادية التي تعرض فيها على الجمهور . والذين يقومون بعرضها يجب أن يعملوا بمهارات وأذواق فنية تستلزم قدراً من العناية والوعي أكثر مما تستلزمه القصة والشعر ،

(١) The Rambler رقم ١٥٦ سبتمبر ١٧٥١ —

(٢) Hamburgische Dramaturgug رقم ١٦

ذلك إذا أرادوا أن يقبل الناس على إنتاجهم إقبالا شديداً شاملاً .
 حقاً إنه لا يوجد من بين هذه القواعد إلا عدد قليل يمكننا أن ننبذه
 نبذاً كلياً ، لقيامه بأكله على سوء فهم الأحوال التاريخية ؛ ومن قبيل ذلك
 تلك الذريعة التي كان يحتج بها الرومان وأنصار المذهب الكلامي الحديث
 للياقة (الذوق) أو ما يسمونه *Pler for decorum* ؛ مثال ذلك ما نادى
 به هوراس في قوله : « لا تدعوا ميديا تقتل أبناءها على ملا من الناس ...
 ولا تبرزوا على المسرح هذه المشاهد التي لا يليق أن تمثل إلا خلف
 الستائر ^(١) ، فهذان التهيان يكرههما منترنو *Minturno* في توكيده ، لما يجب
 ألا يفعل في المآسي ، وفيما أوصى به دي لاناي *de la Taille* من « وجوب
 الاحتراس دائماً من تقديم أى شيء على المسرح لا يمكن تمثله بسهولة وفي
 ذوق (وياقة) ^(٢) » ، وهذه الأقوال وما إليها تقوم جميعاً على ما يمكن
 تسميته : سوء قراءة للدرجيات الأثينية . فلقد كانت الملابس الثقيلة التي
 يرتديها الممثلون من جهة ، والظروف الدينية المحيطة بتمثيل المسرحية تحول
 دون عرض أى موضوع يدخل المنف في طبيعته ، كما كانت تنهى بخاصة
 عن أى عرض لحوادث القتل . ولهذا كانت القاعدة الأخيرة لا تقوم على
 نظرية ثابتة ، أو دراسة صحيحة ، بل كان مرجعه إلى مجرد محاولتهم تقديس
 ما وصل إليهم من تراث القدامى . وبمثل هذا يمكن نقض القاعدة الخاصة
 بتحديد عدد الشخصيات المتكلمة على المسرح في الذوبة الواحدة ، وكذلك
 القاعدة التي تقول بالألا تزيد فصول الرواية والألا تنقص عن خمسة فصول ؛
 فهما لا يستندان على شيء إلا على الإعجاب الأعمى بكل ما كان يفعله
 الأثينيون كأننا ما كان فالفقواعد التي من هذا القبيل لا بأس من إعمالها .
 بيد أننا سنجد بوجه الإجمال أن معظم قوانين المذهب الكلامي الحديث

Epistle to the Pisos (١)

(٢) De l' Art de la Tragedie وذلك في Saul le furieux (١٥٧٢) .

وإن تسكن خاطئة تنطوى على ماهو أكثر من كسرة من الحقيقة الجوهرية .
فنحن حينما ننصرف عن تلك القواعد لننظر في المسرحية بوصفها صورة
من صور الفن نتحقق في الحال أن ثمة كثيراً من الاصطلاحات العرفية التي
يجب أن نحافظ عليها إذا أردنا ألا تفقد المسرحية جوهر روحها . وفي هذا
يقول سارسيه : « إن مما ليس بهد أن نركن إلى الاصطلاحات انعطى هذا
الطابع الذى يعنى أن زمناً طويلاً قد انقضى بينما لا نملك إلا ست ساعات
تحت تصرفنا ، ولعله كان يمكنه أن يستمر ليقول لنا إن التقاليد المصطلح
عليها يمكن أن تستعمل للحصول أيضاً على تقيض هذا الطابع بالضبط
- وبالأحرى لإعطاء طابع من الزمن المركز أو المضغوط . وليس هذه
إلا مجموعة واحدة من الاصطلاحات ، وثمة مجموعات كثيرة فضلاً عنها ؛
ولا بأس من العودة إلى تشبيه سارسيه عن مصور المناظر ، حيث يقول :

« لنفرض أننا حتمنا على هذا المصور أن يجعل لصورته مناظر خلفية
أو ظاهرة background فيها من تدرجات الألوان ملاحظة في الطبيعة ..
أفلا تبدو صورته هذه ، إذا سلطنا عليها بهر الأضواء الأرضية للنصبة
foot lights مضحكة قبيحة المنظر ؟ فقس على ذلك الحقائق والمواقف
التي ننقلها إلى المسرح كما هي في الطبيعة بنصها وفصها ، .

إن التقاليد والاصطلاحات تهيمن على المسرح دائماً . وواجب الناقد
المسرحى أن يفهم مجالها والحاجة إليها إذا أراد أن يقدر مهارة الكاتب
المسرحى الخلاقة ، ويقدر ذوقه حتى قدرهما .

الفصل الرابع

كيف نحكم على المسرحية

وهنا نواجهنا المشكلة برمتها . . . مشكلة إعجابنا بالمسرحية ، إعجاباً يلم بأكثر نواحيها والطرق والمبادئ التي يجب الأخذ بها في النقد المسرحي . لقد رأينا من قبل أن واجبنا ، لكي نحكم على قيمة قطعة معينة من أعمال الفن المسرحي ، أن تتمثل المسرح ، إن لم تكن فيه بالفعل ، وأن نبذل جميع ما في وسعنا أن نبذله ، ونحن نقرأ المسرحية لكي نتخيل لإخراجها في أحد المسارح بمناظرها والتفسيرات المسرحية اللازمة لجميع أجزائها . وهذه العملية التخيلية ليست عملية يسيرة كما قد تبدو لأول وهلة ، إذ سرطان ما نواجهنا صعوبات تاريخية وسيكلوجية في وقت معاً ، والظاهر ألا بد من النظر في بعض هذه الصعوبات قبل أن نمضي في موضوعنا قديماً .

الصعوبات التي تكتنف علم المسرحية

نصيحة لنقاد المسرحية :

في مقدمة تلك الصعوبات قلة عدد القراء الذين تتوفر فيهم بطبيعتهم قوة تخيل المسرح ومناظره وممثليه ، أو الذين مروا أنفسهم على اكتساب تلك القوة . وإن مما لا جـال فيه أن كتاباً مسرحيين معينين ، كهرزودشو مثلاً ، يزودون مسرحياتهم بقدر كبير من التعليقات المسرحية المطولة ، المفروضة فيها أن تروق القارئ أكثر مما تروق المخرج ، إلا أن هذه المساعدات نفسها لا يكون لها أثرها المنفرد دائماً ، لأن العقل يابى أن يعطى صوراً مجسمة للأوصاف التي يكتبها المؤلف عن التركيبات المسرحية

وعن شخصيات الرواية . ثم إن غالبية القراء تهيمن عليهم الصور الأدبية المحضنة للدرجة التي لا يستطيعون معها أن يدركوا عن طريق التخيل أثر منظر خاص من مناظر المسرح .

وثمة عدد من الكتاب اذین يعطوننا ما يقرأ ، خيراً مما يعطوننا ما يمثل ، كما أن بعض الكتاب يعطوننا ما يمثل ، خيراً مما يعطوننا ما يقرأ ، ومن هؤلاء بن جونسون ، على سبيل المثال . ولا جرم أن أول واجبات الكاتب الذي يتعرض لنقد المسرحيات أن يميز بين هؤلاء وهؤلاء ، وأن يربي في نفسه ملكة التقدير الصحيح بقدر الإمكان لقيمة الرواية التي لا يكون في مقدوره رؤيتها .

والصعوبة الثانية هي ما يجب التسليم به من أن المسرح كان يتغير على الدوام في شكله وفي أجزائه ، وأن عدداً كبيراً من الكتاب المسرحيين كانوا يتوخون فيما يكتبون إما مثلاً بعينه . وإما فربة لها لونها الخاص . فحينئذ ندرس رواية هاملت ، يجب أن نتخيل أنفسنا في مسرح الجلوب Globe ، وأن نشغل لأعيننا صورة برودج Burbage مثل عصر إليزابيث الكبير . وحينئذ ندرس رواية Venice Preserv'd يجب أن نتصور أنفسنا وقد دخلنا مسرح رنز الملكي : Wren's Theatre Royal في حي دروري لين ، وأن نشغل لأعيننا صورة تلك الممثلة التي تخلق لها ، لا للمثلة أخرى ، الكاتب أوتواي Otway أعظم أدواره الفسائية ، وبالأحرى شخصية مـر باري Mrs Barry التي لا نظير لها ، فأساس الحكم الصادق على قيادة المسرحية ، يجب ، لهذا السبب . ألا يقوم على معرفة سديدة بتاريخ المسرحية فحسب . بل بتاريخ المسرح أيضاً . وليس الناقد بحاجة إلى أن يكون عالماً ، لكنه يجب أن يكون قادراً على الانتفاع بكل ما استطاع العالم أن يكشف عنه النقاب من أمور المسرح في الأزمان الغابرة . بل يجب على الناقد أن يتعمق أكثر من ذلك ، إذ لا بد له من القدرة على

أن يزن بطريقة صحيحة الأثر الذي يُسكوته جمهور النظارة لنفسه عن أى كاتب مسرحى فردى طالما أن المسرحية تتميز من سائر الفنون بأنها صورة من صور الفن نعرضها بمشكلة أمام جمهور من النظارة احتشد لمشاهدتها فى مكان واحد . وهذا الكاتب المسرحى ، إذا كتب له أن يكون كاتباً ناجحاً ، يجب ألا ينسى أبداً ذلك الجمهور الذى تمثل مسرحياته أمامه . إن شاعر أمثل بليك Blake يستطيع وهو بمنأى عن الجمهور أن ينتج رقائعه الشعرية الحماسية التى تشبه رقائق الأنبياء دون أن يفكر فى جمهوره ، بل هو أقدر على أن يكتب لقرائه الذين لم يولدوا بعده منه على الكتابة لقراء العصر الذى يعيش فيه . أما الكاتب المسرحى فلا بد أن يتمثل دائماً ذلك الجمهور الذى سيرض أمامه لإنتاجه المسرحى ، وتوقف عمل الكاتب المسرحى على جمهوره على هذا النحو يودى بالضرورة إلى اختلاط قوى متعارضة ، فالإرادة الوقتية والمحلية تختلط فى عمله بالإرادة الثابتة الأبدية . وهملت يقدم لنفسهته للممثلين ، ثم يهتشف على صغارهم فى الوقت نفسه وهو يقول لهم إنه يناسى نزالات روحياً يشف عما وراءه من وشائج القربى التى تصله بأبطال الماضى فى العصور الماضية وفى المستقبل وفى وسعنا أن ننضع اعتماد الكاتب على المسرح ، وعلى الممثلين ، وعلى الجمهور بين أشد الصعوبات التى تواجهنا ونحن نقوم بأى محاولة لتحليل تلك السجايى التى يشترك فيها جميع الكتاب المسرحيين العظام فى العالم كله .

والمسرح مسئول كذلك ، إلى حد ما ، عن صعوبة كبيرة أخرى فصلا عما تقدم - هى هذا الخط القاطع الفاصل بين المسرحيات الكلاسيكية والمسرحيات الرومنسية . ونحن نجد قسمين أساسيين للجمهور الذى يذلل كتاب الماضى ، والذى تناولها الأستاذ فوجان Proffessor Vaughan فى كتابه الرائع : نماذج من المسرحية المحزنة Types of Tragic Drama . ولا جرم أن مسرحيات اليونان القديمة ، وما تفرع عنها من مسرحيات راسين

وفولتير والفيوري ، تصور في نظارنا سمات غريبة عن خصائص المآسى في عصر إليزابث ، والمآسى الأسبانية والألمانية . ولابد أننا نلاحظ أنه ليس ثمة ، أحيانا أى وجه للشبه بين شيكسبير وسوفوكلس ، إذ تختلف وسائل ذينك الشاعرين الفنية والتعبيرية اختلافا غريبا . بل تصورش كل منهما لروح المأساة نفسه ليختلف اختلافا كليا عند كل منهما حتى لا يبدو لنا أن أى شئ تقريبا يجمع بينهما أكثر من أن كلا منهما يكتب في أسلوب حوارى أعمالا بقصد تمثيلها أمام جمهور : وهذه الصعوبة ذات الأهمية القصوى سوف تتناولها فيما بعد ، في تفصيل أوسع .

على أنه ليس ثمة لحسب ذلك الخط الفاصل الذى يميز بين المسرحية المشالية فى اليونان وفى فرنسا وفى إيطاليا ، وبين المسرحية فى إنجلترا وفى أسبانيا وفى ألمانيا : بل ثمة أيضاً اختلاف يسترمى الانظار فى طرز كل من المأساة والملمهة ، داخل حدود الإنتاج المسرحى عند كل أمة من الأمم بمفردها . ولا بأس من أن نضرب لذلك مثالا بإنجلترا . فلنا أن تسامع عما إذا كان ثمة حقاً أى شئ تشابه فيه مسرحية Arden of Feversham أو مسرحية مور Moore المسماة Gamester ، وملاهى بومونت Beaumont وفلنشر Fletcher المفجعة ؟ وكيف يمكن أن تسامع مسرحيات شيكسبير بأى نصيب فى روح مسرحية دريدن : فتح غرناطة Conquest of Granada ؛ وأى علاقة بين مسرحية ستيل Conscious Lovers وحلم منتصف ليلة صيف ؟ أو بين مسرحية جونسون Volpone ومسرحية كرنجريف Way of the world ؟ لقد يبدو أن الطريقة الوحيدة لتناول هذه الطرز هو أن ننظر فيها : إما من وجهة نظر تاريخية خالصة . وإما باعتبار أن كلا منها نوع مستقل عن الآخر استقلالاً واحداً . فهذه الصعوبة فى إدراك السمات التى تشترك فيها طرز المسرحيات المختلفة ، هى التى أدت إلى عمل " تقويمات تاريخية ،

كثيرة للمسرحيات الإنجليزية ، وإلى المؤامرات الإحصائية العديدة على الأقسام المتفرقة لكل من المأساة والمهابة .

وليس يخفى أن ثمة صعوبات أخرى في دراسة أى طراز من طرز الفن كهذا الطراز ، إلا أنها صعوبات يمكن التغلب عليها . على أننا لن نستطيع أن نمضى بعيداً إذالم نضع نصب أعيننا دائماً هذه المشكلات الرئيسية على الأقل ، التى تعترض سبيلنا ... بل يجب علينا ألا ننقض الطرف عن شيء منها ، فنحن لا نحصل على الثمرة التى ننتشدها بالتغاضى عن الصعاب التى تعترض سبيلنا ، ولكن بتقدير ما لها من أهمية تقديراً كاملاً ، ثم بالنفاذ إلى ما وراءها . إننا إذا غضضنا الطرف عن تسميئ كل حضور هذا الجمهور من النظارة فى مسارح اليونان القديمة ، وفى مسارح إنجلترا فى عصر إليزابث ، أو عصر عودة الملكية ، فلن نستطيع بحال أن ندرك الروابط التى تربط مأساة سوفوكلس : أوديبوس تيرانوس ، ومأساة هملت لشيكسبير ، ومأساة أورازيب Aureng-Zebe لندردن ؛ بل نحن نستطيع ذلك إذا قدرنا الخصائص الأساسية المختلفة للجماهير الثلاثة التى كانت تشاهد هذه المآسى ، وما يستتبع ذلك من اطراحنا للعناصر الوقتية والمحلية الخالصة التى كانت تقتضيها الحال فى مسرحيات كل من تلك الجماهير الثلاثة المتفرقة .

المسرح والمسرحية :

لا نحسب أن بين المشكلات التى تواجه ناقد المسرحيات ما يفوق تلك المشكلة التى تدور حول العلاقة بين مسرحية من هذا القبيل وبين المسرح . ولقد اتفقتنا على أن المسرحية تتميز من الصور الأخرى من صور الأعمال الأدبية من حيث أنها مكتوبة بقصد تمثيلها فى مسرح ، وهذا يستتبع منطقياً أن الأثر الكامل لمثل هذه التمثيلية لا يمكن أن ينشأ إلا بإبرازها لإبرازاً

مسرحياً . وبالنسبة إلى ما نعلم به من أن مئات الآلاف من المسرحيات قد كتب ، وأنه ، حتى في مدينة ضخمة كمدينة لندن ، لا يمكن لإخراج إلا مئات قليلة مما كتب من هذه الآلاف من المسرحيات في مدة سنة واحدة ، كان مما لا بد منه أن تكون بأيدينا أصول مطبوعة لتلك الروايات ، وإن كان تمثيل أى رواية فوق خشبة المسرح هو الوسيلة الوحيدة للبلوغ بها إلى ذروتها . وأحسب أن كثيراً من هذه الحقائق يمكن التسليم به بلا جدال ، إلا أن الكثير من الجدل والشك يدور حول ما نشأ من نقاط تداخل بعضها في بعض في ذلك الموضوع . ولا بأس هنا من أن نبداً بما قرره شليجل Schlegel في هذه القضية ، قال :

« لا خفاء في أن صورة الشعر المسرحي ، وبالأحرى ، تمثيل موضوع بالحوار ، دون أن نستعين بالقصص ، لا بد له من مسرح يكون متعاهله ولا غناء له عنه . . . فالتمثيل المرئي أمر جوهري للصورة المسرحية . . . [من أجل هذا] وجب النظر في العمل المسرحي من وجهتين هما : مدى ما هو عمل من أعمال الشعر ، ومدى ما هو عمل من أعمال المسرح (١) . »

ولا غرو أن الصعوبات الأساسية قد نجمت من هذه النقطة . وأتينا ينبغي أن نولى ذلك نظرة شاملة قبل أن ننزك إلى شيء غيره . ومعلوم ، بادئ ذي بدء ، أن ثمة مسرحيات ضعيفة من الناحية الشعرية ، في حين أنها قوية من الناحية المسرحية . ومسرحية مثل Charley's Aunt لا يمكن أن تمد آية من آيات الأدب ، إلا أنها درة رائعة من درر المسرح في نوعها . وقد تفتقر لإحدى ميلودرامات الشطر الأول من القرن التاسع عشر ، افتتاراً كلياً إلى جميع سمات العظمة في الأسلوب ، بل إلى رسم الشخصيات رسماً سديداً ، لكنها حينما عرضت العرض الأول ، وحتى حينما يعاد عرضها

(١) A Course of Dramatic Art & Literature ترجمة جون بلاك (١٨٤٠)

الآن ؛ فقد تظهر فيها تلك الخلال المسرحية التي عرفها شليجل بأنها هي تلك الخلال التي :

« قصد بها أن تطبع الجمهور المحنشد بطابع خاص ، وأن تركز انتباهه ، وأن تثير اهتمامه وعطفه^(١) » ومن ناحية أخرى قد تكون المسرحية مفتقرة افتقاراً يدعو للرثاء إلى كل ما لا بد منه للمسرح تقريباً ، ومع هذا فقد يكون شعرها من النسق العالي الذي هو أعظم ما عرفه العالم من ألوان الشعر . ومن هذا مسرحية تيمورلنك Taymurlaine لمارلو ، فهي مسرحية فقيرة من الوجهة المسرحية ، لأننا لا نجد فيها شيئاً اللهم إلا هذه السلسلة من الحوادث الهامة episodes في حياة رجل طموح ، لكنها من حيث أسلوبها الغنائى المترقق تبذ جميع مسرحيات زمانها بمراحل شاسعة . فالسؤال الأول إذن هو هذا السؤال الذي تثيره مشكلة : معرفة الطريقة التي نستطيع بها موازنة هذه الخلال المتعارضة في كثير من الأحيان .

على أن الصعوبات لا تنتهى عند هذا الحد . فليس الأمر قاصراً على أن بعض المسرحيات الفردية ضعيف من الناحية المسرحية ، قوى من الناحية الشعرية ، بل إن إخراجات معينة قد تسفر عن مجايا باهرة للمسرحية ، ربما أضاعتها علينا إخراجات أخرى . وليست الأمثلة على ذلك بعسيرة ، وهامى ذى مسرحية شيكسبير ترويض المتمرده Taming of the Shrew التي إذا أخرجتها فرقة مساهمة عادية ، في ملابس عادية من عصر إليزابث . وديكورات عادية ، لم تكن إلا عملاً كشيئاً لا روح فيه ولا إلهام . . . فتوصيلات الديكورات وأربطتها لا تفتأ (تُزَيِّقُ وتُطَلِّقُ) بطريقة كريهة ؛ والنكات لا تجد لها موقفاً في النفس ؛ وروح المسرحية كله يعضى رتيباً مملاً . ثم فإن هذا إخراج آخر . كإخراج السير بارى جاكسون Sir Barry Jackson الذى قدمه في مسرح الكورت سنة ١٩٢٨ والذى قام فيه

المستر سكوت سندرلاند بدور تريشيرو فأداه أداء فذا ؛ إن مجرد استعمال الملابس الحديثة لم يكن وحده هو الذى بعث الحياة فى المسرحية . لقد تلاشت الحكمة القديمة تماماً ، وأخذت النكات معانى جديدة ، وبدلاً من أن يكون تريشيرو كيت مجرد ممثلين يتفوهان فى بلادة بكلمات معينة لا يؤمنان بها ، تراهما قد أصبحا شخصيتين متمعتين ، طامعتين . وهذا يصدق بالطبع على جميع الروايات . وهملت ، كما يؤديه فى الوقت الحاضر ماستر هنرى لينلى H. Ainley ، أو مستر چورن جيلجود J. Gielgud ، أو المهر مواسى H. Moissi شىء مختلف اختلافاً كلياً . . . شىء بعيد تماماً من أن ينقطع عن الرواية انقطاعاً يناقض روحها ، إن كلامهم يعطيك شيئاً جديداً ، شيئاً لم يسبقه إليه أحد فى تمثيله للدور . ولهذا كان الطابع الذى ينطبع به الجمهور فى كل من الإخراجات الثلاثة يختلف اختلافاً لطيفاً ، وإن يكن اختلافاً مادياً ، فى سمته العاطفية . فإذا كانت إخراجات رواية واحدة تختلف على هذه الصورة ، فأين إذن نلتمس أسس النقد المسرحى ؟ هل يجوز لنا أن نقول إن مسرحية ترويض المتمرده هى فعلاً رواية كشيبة ؛ أو أنها طرفة بارعة من طرف الممهاة ؟ وهل يجوز لنا أن نرى فى هملت شيئاً مهيباً فى قوته ، أو شيئاً صارماً مباشراً فى هاذيبتة لنا ، بوصفه حادثاً محزوناً كأنه وقع اليوم ؛ أو بوصفه شيئاً مفعماً بالاشجان والدموع ؟

ولعل من الخير ، قبل أن نحاول الإجابة على هذا السؤال ، أن نمنع النظر لحظة فيما قيل فى هذا الموضوع ، حتى نضع الآراء المتضاربة ، كما كان شأنها ، أحدها إزاء الآخر . ومن حق مولير أن يحجىء فى المقدمة ، بوصفه كاتباً مسرحياً زاول مهنة الكتابة ، كما زاول التمثيل . ومولير بلا شك هو الذى يتكلم بلسان دورانت فى ملهاته « نقد مدرسة الفحاء La Critique de l' école des femmes » ، حينما يقول دورانت :

« وبوجه الإجمال يمكننى أن أعتمد اعتماداً عظيماً على تحليل الاستحسان

الصادر من المقاعد الخلفية^(١) ، وذلك ، لأننى أجد بين الذين يجلسون ثمة كثيرين ممن يستطيعون الحكم على المسرحية وفقاً للقواعد المصطلح عليها ، بينما يحكم عليها آخرون كما ينبغي أن يكون الحكم . فهم يسمحون لأنفسهم بأن يسترشدوا بالظروف ، وهم لا يتمصّبون تعصباً أعمى ، ولا يحول التأدب ، والتهديب الضحك ، بينهم وبين الحكم الصادق^(٢) .

ويذهب فاركوهار Farquhar إلى نفس ما ذهب إايه مواير . وقد وجد فاركوهار أن «قواعد الملهاة الإنجليزية لا تلتصق في قانون أرسطو ومن يلفون لفه ، لكنها تلتصق في صفوف المتفرجين بالصلالة ، وفي البناء ، وفي أعلى التياترو^(٣)» . ويرى كاستلفترو هذا الرأي أيضاً ، فهو يجعله : Moltitudine rozza أو جمهور النظارة موضع ثقته . وهنا إذن ، يكون ضجيج الاستحسان الصادر من الجمهور مقياساً لنجاح الرواية . أما ما يرد به الطرف الآخر فأليك به كما عبر عنه الكسندر ديماس الإبن في نقده للكاتب سكريب Scribe :

«لم يحاول السيد سكريب أن يكتب ملاهى ، إن همه لم يكن إلا مجرد الكتابة المسرخ ، فلم تكن به أى رغبة في تثقيف الناس ، أو تهذيب أخلاقهم ، أو هدايتهم إلى الطريق المستقيم ؛ إن كل ما أرادته هو تسليتهم . لأنه لم يشغل نفسه إطلاقاً بهذا المجد الذى يهوى الخلود لأسماء المالكين . . . لقد كان بحسبه هذا النجاح الذى أكسبه الشهرة بين الأحياء ، وهذا الإنتاج الخصب الذى ساق إليه المغنم . لقد كان مشغولاً من الطراز الأول ، مهرباً مجيهاً ! لقد كان يعرض عليك وضعا من الأوضاع فيظل يتلاعب به كما يتلاعب الحاوى بكرته التى يرسلها من حوله . . .

(١) Pitt والمصدر مقاعد المائة (د)

(٢) ارجع إلى أصل الملهاة .

(٣) A Discourse upon Comedy (١٢٠١) .

فهو طوراً يبكيك وطوراً يضحكك .. ثم إذا هو يثير فيك الرعب ...
وذلك كله في فصلين أو ثلاثة فصول ... أو في خمسة ... وهو ما يزال
يخفي عقدة الوضع حتى قرب الختام . لقد كانت هذه طريقته دائماً ...
ولم يكن لديه ما يقول ، .

وهذا يؤدي بنا إلى القول : إن سكريب ظهر بإعجاب الجمهور
في المسرح ، إلا أن رواياته لم تكن روايات جيدة . فكيف نوفق بين هاتين
الفكرتين المتعارضتين ؟

لا خلاف في صعوبة الوصول إلى جواب مناسب لهذه المشكلة . غير
أننا نستطيع أن ندلي بالجواب التالي كخطوة صالحة لتناول هذا الموضوع .
فطالما أن المسرحية مسرحية ، لأن المقصود منها هو إظهارها على المسرح .
فلا خفاء في أن الناحية المسرحية البحتة هي الناحية التي لها الحق الأول
في استعراض أنظارتنا ؛ ولا شك في أن كون هملت وعطيل روايتين
ناجحتين من الناحية المسرحية هو الذي يجعلهما قبل أي شيء آخر
مسرحيتين جيدتين ، وبمعنى آخر إن ما نجده في تطور موضوعهما ، وفي
تصوير شخصياتهما من تلك المهارة المحققة هو الذي يجعلهما صالحتين صلاحية
عجيبة للتعميل المسرحي . والحق أن هاتين الروايتين مهما مثلتا تمثيلاً رديئاً ،
فلسوف يمتدبان أرباب المسارح إلى جد ما إلى تمثيلهما بمسارحهم ، وليس
ذلك بالضرورة لجمال حوارهما ، لأن هذا ربما قضى عليه الممثلون
الرديئون قضاء مبرماً ، ولكن بسبب بنائهما المسرحي نفسه ، وبسبب علاج
الموضوع في ذاته ؛ على أن من الناس من يفضل الذهاب إلى مسرح تعرض
فيه هملت عرضاً رديئاً على الذهاب إلى مسرح آخر ليشهد فيه عرضاً
حسناً لمسرحية مكتوبة كتابة خبيثة ، في أسلوب يوزع الفن الأدبي ، بقلم
زيد من الناس ، ففي الحالة الأولى سيلاحظ المنفرج أن الإخراج كله
إخراج غير مرضي ، أما في الثانية ، فإن مهارة الممثلين التي تطابق أصول

الفن ، يهيء المتفرج وحدة (من التمثيل) لا شأن لها بالرواية نفسها التي يقومون بتمثيلها . وفي عرض للمهارة من الملاحى الفنية الارتجالية (Commedia dell'art)^(١) ، نلاحظ أن القطعة الحفوية التي يقومون بتمثيلها فوق المسرح لا بد أنها كانت قطعة بالغة السخف فى مبدأ الأمر ، وذلك إذا حكمتنا عليها بما لا يزال موجوداً من نصها الحال ، إلا أن الذين عاصروا هذا اللون من المسرحيات يبدوون متفهمين على أن عروض بعض الفرق التي كانت تقوم بتمثيلها كانت تصل إلى الذروة من المهارة الفنية . وهذه الإشارة إلى المهارة الفنية المرتجلة تذكرنا بشئ آخر . فلم تكن الفرق الإبطالية الصرفة التي تمثل هذا اللون فى القرن السادس عشر تعرف لها مؤلفين ، لأن الحوار ، كله أو جله ، كان حواراً مرتجلاً ، ويأتى به الممثلون عفواً الخاطر ... وعلى هذا نكون أمام مسرح لم يظهر فيه كاتب مسرحى مسرح لا يوجد فيه النقد المسرحى مادة يمارس عليها مهاراته الفنية . على أن استمرار هذه المهارة الفنية الارتجالية سنوات طويلة واستمرارها كأشد ألوان المسرحيات شيوعاً فى إيطاليا من حيث المهارة فى العرض المسرحى ، قد يقوم دليلاً على أن العرض المسرحى هو ، مهما سبقنا من أقوال ، من الأهمية الكبرى بمكان عظيم .

على أننا نجد ما يرد به على هذا ... فبينما نرى عندنا من المسرحيات التي كانت رائجة السوق فى زمانها قد تلاشت ، ولن تقوم لها قائمة ، وأن الملاحى الفنية المرتجلة إن هى الآن إلا ظلال وأحلام ، بينما نرى ذلك ... نجد أن ثمة روايات مثل أوديب الملك ، وهاملت ، وعطيل ، لا تزال لها منزلتها كروائع باقية على وجه الزمان تلهم العاملين بالمسرح ، وتحفزهم إلى إخراجات

(١) الكوميديا الفنية أو الكوميديا الارتجالية اختراع إيطالى نشأ فى القرن السادس عشر وكان يقوم على ارتجال الممثلين للحوار الذى لم يكن مكتوباً فى معظم الأحوال - كما كان كل اعتاده على المناظر الخلابة (د) .

جديدة لها ، حقبة من الزمن بعد حقبة ، ولا موضع للتساؤل في أن أقوى جوانب هذه الروايات هو جانب الشعر فيها - بالمعنى العام لكلمة الشعر التي تنطبق على جميع ألوان الكتابة ذات النظام البنائي ، فهذا الشعر هو الذي حافظ على بناء تلك الروايات ك مخلوقات حيصة طوال تلك السنين ، من الوقت الذي كتبت فيه ، حتى زماننا هذا . على أنه قد يكون من الخطأ أن نتكلم عن مجرد قوتها الشعرية ، فقوة الشعر في هاملت أو عطيل لا تباع قوة الشعر في القردوس المفقود أو في الكوميديا الإلهية ، فالشعر هو الذي يوافق الاحتياجات المسرحية ، وسيظل دائماً صالحاً لإسعاف المسرح بهذه الحاجيات ، وفي وسعنا أن نجمل القول في هذا فنقول : إن شيكسبير المؤلف مجد ، أو يبتكر عقيدة مسرحية بارعة - تدور حول ذلك الأمير الدنمركي الذي ينفذ الانتقام عن قتلوا أباه ؛ وهو يؤلف من هذا الموضوع إطاراً لـ (سناريو) لا يقل براعة عن الموضوع ، ثم هو يصمم المواقف أو الأوضاع Situations بحيث تكون أوضاعاً مثيرة مؤثرة ، وهو يدبر مناسبات دخول الممثلين وخروجهم بما أوتي من معرفة في صنعة المسرح . فلو أن مثل هذا الـ (سناريو) وقع في يد فرقة من فرق الملمهة الفنية المرتجلة لراح الممثل الذي يقوم بتمثيل دور هملت يرتجل عبارات دوره ؛ فإذا كان ممثلاً موهوباً كان عسياً أن يجد كلمات أصلح وأكثر استجابة للذكر ، وأشد تمييزاً عما يستطيع أن يقوله ممثل آخر أقل موهبة في مثل هذا النوع الخاص من المسرحيات التي تقتصر إلى المهارات الفنية الفذة . أما الذي كان يصنعه شيكسبير فهو أنه كان يضع نفسه في مركز أحسن الممثلين الذين من هذا النوع ، وأغورهم موهبة وأشدهم إلهاماً ، ليكتب له أروع وأرشق ألوان الحوار الذي كان يمكن أن يصل إليه تصويره . وفي وسعنا أن نقول إن هذا هو ما نعنيه بالشعر المسرحي الكامل . لأنه بصراحة هو هذا الشعر الملهم الذي يأتي على البديهة . فيتلفه الفنان في الصورة التي

يخطر بها على البال ثم يكسبه سمة الخلود . وحينما نسمع ممثلاً يتحدث عن دور جيد ، فهو لا يعنى دائماً دوراً دسماً ، بل هو يعنى فى أكثر الأحيان الدور الذى تجد كل كلمة وكل عبارة من حوارهِ صداماً فى الأذان . ومثل ذلك الحوار الجيد ، فهو لا يعنى به بأى حال من الأحوال الحوار ذا الصبغة الشعرية ، بل هو يعنى به اللغة المسرحية التى تأتى تابعة للشخصية ، والتى تكون مناسبة بصورة بارزة للنطق بها من فوق خشبة المسرح . والكاتب المسرحى الكامل هو الذى لا يستطيع أن يضع نفسه موضع عدد من الشخصيات الحية فحسب ، بل موضع فرقة من الممثلين لكل فرد من أفرادها دوره المعين فى الرواية التى يكتبها ؛ ثم تكون له فى الوقت نفسه القدرة على كبح جماح شخصيته هو من التدخل فى حوار يجب أن يكون حوار أشخاص آخرين . وقد تجد فى مسرحية من المسرحيات كل ما تشهى من الشعر ، وكل ما تشهى من الروعة الغنائية الصرفة ، إلا أن هذا الشعر يجب ألا يبدو كأنه كلام شعري قاله شخص واحد ، كما يجب أن يأتى تبعاً للحاجيات الجوهرية التى لا بد منها للأداء المسرحى .

فيمثل هذه الطريقة التى ذكرنا يجب أن تكون نظرنا إلى المسرحيات ، ويمثل هذه الطريقة يجب أن تصدر أحكامنا على محاسن هذه المسرحيات ومعايها ؛ وشيكسبير وموليير فنانون ناضجان فى عالم التأليف المسرحى بسبب قوتها فى هذه النواحي . وفى أيامنا هذه نجد أن برنردشو له هذه الموهبة نفسها فى إرسال حوارهِ البديهي المرتبط فى جوهره بالدور الذى يؤديه الممثل . . . وهؤلاء أسانذة فى هذا الفن ، وبالموازاة بينهم وبين غيرهم يمكننا إدراك نواحي الضعف فى كثير من الكتاب المسرحيين .

مشكلة المفردى الوهمى :

على أننا حتى لو انتهينا إلى شيء من الاتفاق على هذه الأمور ، نجد

أمامنا مشاكل أخرى لم نتناولها بعد . ولعل أشد هذه المشكلات تعقيداً هي مشكلة « المغزى الأدبي » (الأخلاق) . فنحن عندما نشاهد عرضاً مسرحية Charley's Aunt فإننا نضحك من صميم قلوبنا ، وننصرف بعد العرض مسرورين بما ظفرنا به من هذه السهرة الممتعة . ثم نحن حينما نذهب لنشهد لإخراجاً لمهمات أو النسوة الطر واديات أو الأشباح ، إل حينما نذهب لمشاهدة ملهاف من قبيل فوأيون أو كاره البشر فإننا ننصرف وفي نفوسنا شيء... لقد أصبحت نظرنا للحياة أشد عمقاً . . . لقد أعطانا الكاتب المسرحي ، والممثلون ، أكثر من مجرد سهرة ممتعة والسؤال الذي يجب أن نوجهه إلى أنفسنا هنا هو : هل نفتظر من عرض مسرحي لطيف هذا الشيء الذي هو أكثر من مجرد سهرة ممتعة ، أو أن الإمتاع يجب أن يكون الهدف الوحيد للمسرح ، والغرض الوحيد المنشود منه ؟

وثمة من يمكن أن يجيبوا على هذا السؤال بقولهم إن ما قد يطلق عليه البعض ال « المغزى الأدبي » ، إذا توخينا السهولة في التعبير ، لاداعي إليه على الإطلاق في المسرحية . ولقد كان أوجيبه بمن يذهبون هذا المذهب ، وكان يقول إن « الشعر المسرحي لا غرض منه إلا المتعة والتسلية لحسب » ، وواضح أن هذا هو رأى مولير الذي كان يسأل بلسان دورانت « عما إذا كان قانون القوانين كلها هو ألا نبعث السرور في قلب أحد ، وأن الرواية التي حققت هذه الغاية هي رواية لم يتبع فيها الكاتب طريقة جيدة (١) » . على أن تقادأ بعد نقاد ، في طویل الأزمان والآباد ، قد طفقوا يرددون الرأى القائل بأن « الإمتاع والتهديب » هما الهدفان الثومان للكاتب المسرحي . وقد تضمنت نظرية أرسطو المشهورة في « التطهير » غرضاً عملياً معيناً : وأكّد إيليبوس دوناتوس أن « الملهاة هي حكاية تتناول مختلف العادات

والخلال التي جرى عليها الناس في حياتهم العامة والخاصة ، والتي نستطيع على ضوءها أن نتعلم ما هو نافع لنا ، وما يجب أن نجتنبه ^(١) . وقد ذهب السير فيليب سدن إلى أننا « نرى في الملهة الرذائل الدنيئة عارية أمامنا ، وفي المأساة نرى الشرور الغليظة ، التي تكشف لنا عن التباس حال هذه الدنيا ، وعلى أي أسس واهية بنيت هذه العروش المذهبة ^(٢) » . . . وهذا يبرك كورني ، الذي يصرح بأن « هدف المسرحية هو بصراحة تقديم المتعة للمتفرجين ، ثم يمود فيقرر أن ثمة لونا ما من ألوان المغزى الأدبي تشتمل عليه تلك المتعة التي تقدمها للجمهور على هذا النحو ^(٣) » . أما المثل الأعلى للمسرح عند جولدوني فهو أن يكون مدرسة للتهديب ^(٤) ، بينما يأخذ لسنج ، دون مناقشة ، بالرأي السائد الذي يقول :

« إن الملهة تهذب النفوس عن طريق الضحك ، وليس عن طريق السخرية ؛ وليست تلك الرذائل بالذات هي التي تثير الضحك ، بل ليس هؤلاء الأشخاص الذين تُعرض لنا في ذواتهم تلك الرذائل المضحكة ؛ وأهميتها الحقيقية العامة تنحصر في الضحك نفسه ، وفي تمرين قدرتنا على التذاذ الأشياء المضحكة ، والتلذذ بها في الحال وبسرعة في أي حالة من حالاتنا النفسية وفي أي صورة من صورها ، وفي أي خليط كائن ما كان من الشر والخير . ومهما تمقت الأمور وحزبت الأخطار ^(٥) .

إن المغزى الأدبي لا يلتمس في المقاييس الأخلاقية : « إنني لا أقول إن الشاعر المسرحي يخطئ إذا رتب موضوعه بحيث يمكن أن يصلح

Excerpta de Comoedia (١)

An Apologie for Poetrie ٤٠ م (٢)

Discours de L'utilité et des parties du poème dramatique (٣)

(1660)

١٧٨٧ Memoires (٤)

Hamburgische Dramaturgie (٥)

لتأكيد أو تأييد حقيقة أخلاقية عظيمة . غير أننى يجب أن أقول إن هذا الترتيب للموضوع ليس ضرورياً على التحقيق ، وإنه لا بأس من أن يكون ثمة روايات من أكل الروايات وأحسنها تهدياً للنفس دون أن يكون لها غرض بذاته تهدف إليه ، وأننا نخطئ حينما نروح نلتبس الفكرة النهائية الأخلاقية التى نفترض وجودها فى نهاية كل مأساة من مآسى القدامى ، كأنما هى التى تقوم فى نظارنا مقام المأساة كلها ^(١) .

وكان الهدف الذى يهدف إليه بن جونسون من كتابة المسرحية هو أن « يتمتع ويعلم » ^(٢) . ومن رأى دريدن أن « الغاية العامة من جميع ألوان الشعر هى التهذيب بطريقة » ^(٣) ممتعة ، أما فاركهار فكان يؤمن بأن « الملمة ليست أكثر من قصة يسوقها القصاص فى إطار شائق » ^(٤) . وبرويها رواية خلافة بوصفها أداة مستحسنة للنصح أو الزجر .

ولا تملك هنا إلا أن نسلم بأن ما ذهب إليه لسنج بصدد المقاييس الأخلاقية هو حق فى جوهره وعلى الدوام . ومسرحية مثل « الأشباح » يمكن أن يكون لبس قد تصديها ، حامداً ، الدعوة إلى موضوع معين ؛ إلا أن المؤكد الذى لا شك فيه هو أن معظم روائع المسرحيات الفنية لم يكتبها أصحابها وهم يستهدفون فيها هدفاً معيناً . ويمكن التسليم به أيضاً أن هدف الكاتب المسرحى المتوسط فى الملمة هو إثارة الضحك دون أن يقصد أى مغزى أدبى ؛ فمثلاً ما كتب كوتجريفث مالمه *The Way of the World* أو ويكرلى Wycherley مالماته *The Gentleman Dancing Master* لم يكن أحد منهما يقصد إلا أن يمد موضوعاً مضحكاً يمكن أن يكون

(١) Hamburgische Dramaturgie

(٢) Timber أو Discoveries (١٦٤١)

(٣) Essay of Dramatick poesie

(٤) A Discourse upon Comedy

ملياً في المسرح . وفي رأينا أن ويكره لم يكن يفكر على الإطلاق في «إصلاح» هؤلاء الظرفاء الذين عادوا بعد «رحلتهم العظيمة» وهم عاجزون عن التكلم بلغتهم الأصلية ولغة آبائهم المنكودين الذين أخذوا «بالطريقة الأسبانية» في تثقيف بناتهم . وعلى هذا فالفكرة الحقيقية في وجود هدف تهذيبي ليست مما نقصد إليه عادة في المسرحية ، وإن كان هذا لا يمنع كاتباً فردياً من كتابة مسرحية مؤثرة حول وجهة من وجوه النظر الخاصة عن الحياة ، أو عن مبحث ما من نوع معين . على أن هذا لا يعنى أن «المنزى الأدبي» هو شيء دخيل تماماً على المسرحية . ولقد قال جيته : «لأنه إذا كان لشاعر روح عالية كروح سوفوكلس ، كان لتأثيره دائماً مغزى أدبي ، مهما حاول أن يصنع (١)» ، ولعل قول جيته في ذلك هو «تجاع الحقيقة» .

صبغة المسرحية :

إذا حاولنا أن نضع اسماً مضمونة لكي تقدر بها تقديرأ دقيقاً روائع مسرحيات معينة ، فليس يخفى ألا بد من إمعان النظر فيما قد نطلق عليه اسم «صبغة» المسرحية . . . (وبالأحرى طريقة كتابتها من وجهة النظر الفنية) . وهى الصبغة التى تشتمل على جميع الوسائل المباحة للكاتب المسرحى للتعبير عن أفكاره ؛ وهذا موضوع بالغ السعة حتى لا يمكن إلا أن نمر به مرأ سريعاً هنا ، وإن كنا لا نرى مندوحة من أن نضع بين يدى القارى بضعة اقتراحات ليقوم هو ببحثها بتوسع فيما بعد . وفى وسعنا أن نصف عمل الكاتب المسرحى فتقول إنه هو إمداد الممثلين بهذا النوع من الحوار الذى يساعدهم بصورة دقيقة على تمثيل أدوارهم ، وفى الوقت

نفسه ، على تكوين الانسجام التام فيما بينهم بوصفهم مجموعة . وعلى هذا فحينما يشرع الكاتب المسرحى فى عمله ، فلا مناص له من أن يحدد ، بادىء الرأى ، الأمور الثلاثة الآتية :

- ١ - الموضوع الذى سوف يتناوله . ٢ - الشخصيات التى سوف يعرض بواسطتها هذا الموضوع . ٣ - الوسيط (وبالأحرى الحوار الحقيقى) الذى تعبر به هذه الشخصيات فى عرضها ذاك الموضوع .
- وهذا الترتيب يتفق والترتيب الذى يسنه أرسطو فى كتابه « الشعر » فهو يرى أن العناصر اللازمة لعمل المسرحية تتألف من : ١ - الخرافة . ٢ - الشخصيات (الأخلاق) . ٣ - الكلام المنطوق (أى الحوار أو المقولة) . ٤ - الفكرة . ٥ - المنظر . ٦ - الموسيقى^(١) . وهو يقول بطريقة جازمة إن :

« أم هذه الأجزاء جميعاً هو ربط الحوادث incidents ... لأن المسألة ليست محاكاة للناس ، بل هى محاكاة لأحداث تجرى فى الحياة - أو قل محاكاة للحياة . والحياة تتضمن الأحداث ؛ وغايتها أحداث من نوع معين ، لا كيف معين . وأخلاق الناس هى التى تعين كيفهم . إلا أن أفعالهم هى التى تجعلهم سعداء أو غير سعداء . ولهذا كانت المسألة لا تحاكي الأحداث بفرض محاكاة الأخلاق ، لكنها بمحاكاة الأحداث تكون بالطبع قد تضمنت محاكاة الأخلاق . من أجل هذا كانت الأحداث (أو قل الأفعال) والموضوع هما غاية المسألة ، والغاية ذات أهمية قصوى . . وإذا نحن لدنا بأذيال المنطق ، وجدنا أن هذا الرأى يحتوى الحقيقة المطلقة . فطالما أن المسرحية هى فن رواية القصة عن طريق الحوار فلا يمكن أن توجد مسرحية دون أن تحتوى موضوعاً ما مهما يكن موضوعاً ضئيلاً . حتى فى

(١) ترجمها الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بنوى فى (فن الشعر ص ٢٠) كما يلى : الخرافة و (الأخلاق) والمقولة والفكر والمنظر المسرحى والشيد . والشخصيات والأخلاق بمعنى فى المسرحية ؛ والموسيقى تجمع بين اللوسيقى والأناغيد (الكورس) (د)

الروايات التي لا تكاد نرى فيها حركة : مثل رواية Les Aveugles (العميان) للكاتب مترلك ، نرانا نجد فيها موضوعا . . . قصة قد تكون صحيحة ، إلا أنها مع ذلك تُسكُون المنبع ، أو الأساس الذي يُجسّد لنا الشخصيات - على أننا نواجه هنا فجأة ، صعوبة في تقدير المسرحية . فندرك أن الموضوع هو الدافع الأصلي الذي يتحكم بطبيعته في جميع الأجزاء المتشابهة التي تتألف منها المسرحية ، بينما هو قليل القيمة في ذاته . لقد كان شعراء المأسى اليونانيون يستخدمون في كتابة مأسيتهم مجرد قصص خرافية مبتذلة . وكان شيكسبير يستخلص قصص مسرحياته ببده الصناعات الباردة من أسفار متأثرة من القصص الإيطالية ، أو من المسرحيات التي سبقه أسلافه إلى كتابتها . وتحليل موضوعات هؤلاء الكتاب الكبار سرعان ما يتكشف لنا أنهم لم تكن إلا مجرد هيكل - أو إطار نسجوا عليه هذا البرْد العبقري الذي هو من ابتكارهم الخاص . إن أعظم ما يشير الاهتمام في هملات آت من ناحية شخصية بطلها هملات وخلفه وأقواله . والذي يجعل ملهاة حلم منتصف ليلة صيف ملهاة لا تُنسى هي كجوها ، والشذى اللطيف الذي يبق به شعرها المنفتح كأزهار الربيع ، وعلمها العبقري وجميع ما يفيض به من سحر . والصعوبة هنا هي بالطبع لإحدى الصعوبات التي ينفرد بها فن المسرحية نفسه ، ولهذا يجب أن نقضى بسرعة إلى قرار ما في شأنه ، قبل أن يدور في خلدنا الوصول إلى أسس متينة لتقدير اتنا في عالم النقد . فالمسرحية هي شيء مكتوب للمسرح ؛ والمسرح مكان يقصده الناس لمشاهدوا وليسمعوا ، وعليه ، فالحركة الجسمانية لهذا السبب شيء لا غنى عنه على الإطلاق فـرق المسرح ، والذي يعمّن النظر في تلك المسرحيات التي يأخذ فيها كتابها بمبدأ الحركة الجسمانية في أشد صورها صراحة يجد أنها قينة بأن تكون أحب الروايات إلى قلوب الشعب . وموضع الجاذبية في الميودراما والمهازل هو بالضبط أنها تستعمل الأمور المادية الصرفة

استعمالاً حراً وفي غير حياء . ولعلنا نلاحظ أن المبالغة في استعمال (مناظر القتال ودق الطبول) أو على « المزاح الثقيل المليء بالتمريح ، يصرف انتباهنا عما هو أسمى من النواحي الرفيعة الأخرى في الرواية ، ومع ذلك فإننا نلاحظ أيضاً أن بعض كبار الكتاب المسرحيين ، أولئك الذين خلقوا لينقطعوا لهذه المهنة ، كانوا يميلون دائماً إلى إحتواء رؤوسهم لمشيشة المسرح في هذه الناحية . واتقد ذهب بعضهم إلى أن الأساس الذي تقوم عليه مسرحيات شيكسبير هو الميلودراما ، وهذا رأى لا غبار عليه^(١) ، كما أنه لا غبار على رأى القائلين بأن ملاهى شيكسبير لا يتصفها عنصر المهرلة — فهذا رأس الحمار الذى يبدو فيه بطم Bottom ؛ وفولستاف الذى كان يتخلع في سبت الغسيل ؛ وما لقوليرو الذى كان يربط جوربيه (بالمقلوب) ، فهذه الأحداث كلها تعتمد على المهرلة في مادة إضحاكها . . . وهذا نفسه ينطبق على مسرحيات شو ، ففي كل رواية من رواياته تقريباً يوجد ما ينهض دليلاً على أنه يتمدد استعمال الحيل التى يقصد بها أن تغازل العيون

(١) هذه مالة عجبية من المؤلف وتجاهل تام للفرق بين المأساة والميلودراما . والفرق بينهما اقوى يجمع عليه النقاد المسرحيون هو أن الأحرار والعجبة في المأساة تنبع من الأعماق ، بينما تنبع من السطح في الميلودراما التى يسمد مؤلفها إلى إثارة الألم في قوس قطارته وقرائه بوسائل مصطنعة زائفة كقتل قتل أو إظهار وجبة أبطاله فوق المسرح استداراً لطف للفرجين ، واستفزازاً لمشاعر الرحمة والرأفة وقلوبهم . . . بينما حوادث القتل في المأساة لا تثير من الحزن في نفس القارئ أو التفرج ما أثارته المواقف السابقة أو ما أثاره موضوع المأساة نفسه قبل وقوع حادث القتل الأخير . . . فالموضوع في المأساة هو الذى يفتح الأشجاء ويثير العجبة . . . بينما تنبعثها في الميلودراما أحداث دامية سطحية مدسوسة دساً في الرواية ومعلقة على عقبتها إلهاماً . . . هنا إلى أن موضوع المأساة لا بد أن يقسم بالشمول والروح الانساني العالى . . . بينما موضوع الميلودراما يكون موسوعاً محلياً وموقوفاً بزمان بيته .

وهناك فروق كثيرة أخرى لا قدرى كيف غن استاذنا للؤلف العظيم نظره عنها وهو يرسل هذا الحكم . (د)

لأ العقول . فالأمور الهزلية هنا أيضاً ، وبالأحرى الأمور المادية ، تتضافر
هى والأمور الكوميديّة الخفة ، أى الأمور الداخليّة أو الروحيّة . وقصارى
القول ، إن كاتب المسرحيّة الفذ هو هذا الكاتب الذى لا يرى بأساً فى الأخذ
بما جرت عليه الأحوال فى المسرح ، مدركاً أن المسرح يتطلب كضرورة
من ضروراته الأوليّة حكاية من الحكايات بكل ما تشتمل عليه الحكاية
من مقومات ، ثم يشرع من هذه الحكاية فى خلق طابع أخصب من طابعها
وأعمق وأبعد أثراً ، أو طابع أكثر صرامة وحدة من الطابع الذى كان مجرد
موضوع الحكاية مستطليماً أن يتركه فى النظارة . وهذا بحث لا مندوحة من
الرجوع إليه مرة أخرى . أما الآن فيجب أن نلتزم ما كتبنا بسبيله من الكلام
عن الصياغة المجرّدة .. أى هذا الوجه من أوجه كتابة المسرحيّة الذى
بدأنا بالنظر فيه ، فى أول هذا الفصل .

فهذه الحكاية ... الضرورة القصوى للمسرحيّة ، لا بد أن يُعبر عنها
بالطبع بواسطة شخصيات تستمد خطورتها بمقدار كبير من تبعيتها للموضوع
الأصلى .. أى الحكاية نفسها ؛ ولهذا كان واجباً علينا ، ونحن نقف
أى مسرحيّة ، ألا نعد شخصياتها ذوات منفصلة ، ولكن أجزاء من
كل أكبر . ولقد كان النقاد الرومنسيون يخطئون لهذا السبب ، حين كانوا
يبتزعون من مسرحيات شكسبير أشخاصاً فرديين ثم ينظرون إليهم نظرتهم
إلى كائنات حية مستقلة عن الوسط الذى تعيش فيه . وقد يمكن أن تسفر
مثل هذه الأبحاث عن كثير من القيمة ، إلا أنها أبحاث ليست من النقد
المسرحى فى شيء ، هذا النقد الذى يهتم دائماً بالرواية فى مجموعها ، بوصفها
أساساً للأداء فى مسرح . فالشخصيات إذن تابعة للموضوع ، بمعنى أن
الكاتب المسرحى يحاول ، عن طريق هذه الشخصيات ، أن يوضح موضوعاً
معيناً ، وأن يشرحه ، وأن يلقى عليه النور . وإذا كان موضوع المسرحيّة
موضوعاً تاريخياً أمكننا أن نرى طرائق الكاتب المسرحى فى أوضح

ما تكون الرؤية . فهذا شيء سبهر يقرأ في مجلات هولنشد Holinshed
الوقائع الخاصة بحكم هنرى الرابع ، فإذا هو يأخذ هذه الوقائع كما هي (أى الوقائع
التي تتكون منها الحكاية على هذا النحو) وإذا هو يشرع في شرحها وتحويلها
إلى وقائع مسرحية بواسطة الأفكار والأقوال التي يعطيها لشخصياته بعد أن
يفتني من تلك الوقائع والشخصيات ما يتفق وما رسم في مسرحيته . وهو
الذي يتكهن بصلاحيه الموضوع إذا عرج عن الناحية المسرحية ، لما يرى
فيه من فرصة صلاحية مصادقاته ، ومفاجئاته غير المتوقعة ، تلك المفاجئات
التي رأينا ضرورتها للأداء المسرحي ؛ ثم هو يضيف إلى الحقائق التي يقدمها له
النص حقائق أخرى يهدف منها إلى نفس الهدف المنشود ، مصوراً لنا
ذلك التباين غير المنتظر بين الحان والبلاط ، وبين فولستاف وهتسبر
(Hotspur) ؛ وعند ذلك يلقي الأضواء على الموضوع كله بالشخصية التي
يضيفها على كل من أشخاص روايته . ولما تناول المستر درنك ووتر حكاية
مارى ملكة سكتلندة Mary Queen of Scotland بدأ بعرض الأمور
غير المتوقعة وهو يوضح لنا أوجه التباين بين الجديد والقديم ، ثم يتدرج
من ذلك إلى شرح الحقائق بتحليل طبيعة الملكة المزدوجة . وحكاية روبرت
بروننج وإليزابيث باريت التي وقع عليها اختيار مستر بيسير Besier تشبه
اختيار حكاية الملكة مارى في ذلك كله . . فهو في تناوله لتلك الحكاية
يعرض علينا أول ما يعرض تلك الأمور غير المتوقعة ، كما رأينا من قبل ،
فإذا اتهمى من ذلك شرع يفسر الحقائق المعروفة بتوضيح شخصية الوالد .
وعما لا يصعب إدراكه أن الغرض التوضيحي ، وبالأحرى ، التفسيرى الذي
نلبسه في مسرحية برنردشو : سانت جوان St Joan هو من هذا القبيل .
وحينما يبشكر المؤلف حكايته ، أو يأخذ حكاية ابتكرها مؤلف آخر
فهو لا يرى مفراً من استعمال هذه الطريقة نفسها . وقصة مغربى من
البندقية في تشنثيو Moor of Venice in Cinthio قصة جيدة ، إلا أن

راويها هو شخص، إيطالى رواها بلسانه الدارج ، وهو لم يكسبها ذلك التأثير الخاص الذى تخلع عليه اسم «التأثير المسرحى الدرامى» حتى لو وقفنا عليه خارج المسرح . وها هو ذا شيكسبير يتلقف هذا الموضوع فيشرع فى اختيار أمثال تلك الوقائع التى تخدم غرضه ، مضيفاً إليها وقائع أخرى ، ثم إذا هو يحاول تفسير الموضوع كله بتصوير شخصيات عطل و دزدونه وياجو ، وذلك بطريقته الخاصة ، والظاهر أن هذه الوسيلة من وسائل التأليف المسرحى لا تفتقر إلى المبالغة فى تأكيد صلاحيتها هنا . إلا أننا كثيراً ما نجد ، ونحن نقوم بهذا الذى نسميه النقد المسرحى ، كتاباً يغفلون ذلك الجانب الخاص من جوانب هذه العملية البنائية فى تكوين المسرحية . وفضلاً عن ذلك ، فنحن نكتشف هنا فرقاً طفيفاً معيناً بين القصة العادية وبين العرض المسرحى ، فقد تكون القصة الطويلة ، أو الرواية القصصية ذات صبغة مسرحية ، بطبيعتها ، إلا أنه ليس ثمة ضرورة حقيقية لأن تكون كذلك . والقصاص ليس مفروضاً عليه أن يطالبه ونلح عليه فى الطلب على الدوام بأن يفاجئنا بكل جديد ، ويصدمنا بما لا نتوقع . إن له أن يمضى بنا على هون ، ودون أن يثير فينا الانفعالات ، خلال سلسلة من الحوادث ، وبدون أن يفجر فينا كوامن الفزع فى أى فصل من الفصول ، بل دون أن يعرض علينا أى شئ من هذه الأشياء التى قصدنا بصدمة المفاجأة ، لما نرى فيها من الغرابة ، فواضح إذن أن النقد الذى توجه إلى القصة الطويلة يجب أن يستند إلى مبادئ بعيدة كل البعد من المبادئ التى استقر الرأى على أنها الطرائق الصحيحة للنقد المسرحى .

وهذا ينتهى بنا إلى التمسك فى أمر آخر ، فكانت القصة ، كما مر بنا ، يرسم خطوط قصته فى المدى الذى يريده ، وعمله الحقيقى قد يشمل آلاف الصفحات ، وهو يستطيع أن يعرض فى حدود هذه الصورة الكبيرة ،

ودون أن يخفى لإفساد نواحي التناسب بين أجزائها ، سلسلة بأكملها من الصور المتباعدة ، إما في شكل أوصاف ، وإما في صورة حوادث على هامش الموضوع . أما السكائب المسرحى فلا يملك مثل هذه الحرية . فهو يضع نصب عينيه أن مسرحيته يجب ألا تستغرق أكثر من ثلاث ساعات . وأن تعدد الشخصيات لن يشيع الاضطراب في لوحته الصغيرة بحسب ، بل ربما أضرت بإمكان صلاحية روايته للتمثيل المسرحى ، وأن جميع الحوادث التى تأتى على هامش الموضوع عرمة على السكائب المسرحى الذى لا يملك من الزمن إلا ما يتسع لمعالجة الموضوع الأصيل معالجة كاملة . وذلك بعكس كاتب القصة الذى يستطيع أن يمتط فى قصته ، وأن يزيد فيها ما يشاء ، فى حين نرى السكائب المسرحى مضطراً دائماً ، وبالضرورة ، إلى الإيجاز والتركيز .

ثم إن هذا ليس صحيحاً فقط من حيث عدد الشخصيات ومن حيث اختيار المواقف (الأوضاع) ، بل هو ينطبق كذلك على معالجة أشال هذه الشخصيات التى تقرر نهائياً أنها أمر ليس منه بد ولا عنه معدى لتفسير الموضوع تفسيراً دقيقاً ، وبما لا يخفاء فيه أن القصص فى وسعه أن يزخرف ما شاء فيما يقدم لقصته من مددعات وحوادث تمهيدية ، وفى المواقف التى يعالجها بخاصة ؛ فهو إذا كان يصور لنا رجلاً فى الثلاثين من عمره مثلاً ، وهو يجتاز فترة حرجة فى حياته ، فلا بأس عليه ولا حرج من أن ينفق خمسين صفحة مثلاً فى التحدث إلينا عن ميلاد هذا الرجل ، وعن تعليمه ، ومعتقداته القديمة ، وأهدافه فى الحياة ، ومغامراته فى عالم الحب ، وفى عالم العمل ؛ وعن مطامحه ، وعن مرات إخفاقه . . . وقد يعدننا عن السكتب التى قرأها ، أو عن الأشخاص الذين اتصل بهم فى المناسبات المختلفة من حياته ، ثم هو لا يرى بأساً ولا حرجاً مرة أخرى فى أن يقص علينا فى تفصيل رقيق وإسهاب ، كما صنع مستر جيمس جويس

في قصته ، أوليس ، أنه التوافق التي وقعت لهذا الرجل ، وفي فترة محددة تحديداً مقصوداً من حياته . وذلك أن كاتب القصة لا يرى شيئاً مهما كان ضئيلاً لا يستحق أن يكتب عنه ؛ لأنه غير مرتبط بقيود أو اصطلاحات خارجية تحد من عمله كهذه القيود التي يفرضها المسرح على كاتب المسرحية . هذا الكاتب المغلول اليد في تقديم شخصياته . إنه مضطر ألا يرينا أشخاصه إلا لوضع دقائق لحسب من حياتهم ، ومضطر ألا يمد على أسماعنا ما سبق أن أسمعننا إياه ، إلا أن يلج إليه تليبعات نادرة ، وفي منتهى الغموض . إن من البديهيات المعلومة في النقد المسرحي أن العرض الناجح هو أصعب ما يمكن أن يقوم به الكاتب المسرحي من عمله كله ، والسبب في ذلك بالضبط هو ما يجب أن يزود به الجمهور في أثناء هذا العرض من معلومات يقدمها إليه المؤلف بطريقة ملائمة الذوق الفني السليم ، وهذا فيما يتصل بشخصيات الرواية ، بما لا غناء عنه لفهم الموضوع . والجمهور لا يمل من شيء كما يمل من أن تقدم إليه هذه المعلومات بطريقة التصريح لا التلميح ، لأن هذه المعلومات تشمر المتفرجين دون وعي منهم بأن هنا قد حدث شئ من عالم الدراما ، الذي هو الأداء المسرحي ، إلى عالم القصص العادي . وقد عبر بيركورني عن الهدف الحقيقي تعبيراً بالغ الجلاء ، قال :

« أحب أن يشتمل الفصل الأول على الأساس الذي تقوم عليه جميع حوادث الرواية بحيث لا يسمح بذكر أي شيء آخر خلافاً لذلك . وفي كثير من الأحيان لا يقدم لنا هذا الفصل الأول كل المعلومات الضرورية التي تساعدنا على فهم الموضوع بمخالفته ، ثم إن جميع شخصيات الرواية لا تظهر فيه ، ولكن يكفي أن يذكرنا فيه ، أو أن توجه الشخصيات الموجودة على المسرح للبحث عنهم ... إن المثل يجب أن يزود المستمع بالمعلومات ... وذلك عن طريق الاتعمال الذي يثيره فيه ، وليس بمجرد سرد القصص على أذنيه » .

فالعامل الشاق المطالب من المؤلف أن يقوم به هو أن يزود هذه الطبقة المتنورة من جمهور النظارة بالمعلومات ، وهو متجه في معظم الأحيان إلى عواطفهم اتجاهها مباشراً .

إن العرض الفقير ، كهذا الذي نراه في مسرحية العاصفة ، يبحث الملل في النفس لسبب بسيط ، هو شروده عن الطرق الفنية أو الطرق الصحيحة التي تلائم الصورة المسرحية . فالمعلومات في العرض الجيّد تصل إلى الجمهور عن طريق التلميح والإلماع ، ومن ثمّة يكون وصولها إليه من داخل الموضوع نفسه . ولنرجع إلى الفصل الأول من هملت لكي نوضح ما نقول . فهذا التحدى المفاجيء الذي قام به الحارس برناردو ، وهذا الحديث الملهل الذي تلا ذلك ، ثم لا تكون إلا أسطورة قليلة حتى نعلم في غير مشقة أن الذي أمامنا أبراج قصر ملكي ، وأننا في منتصف الليل ، وأن البرديهر الأجسام ، وأن القائمين بالحراسة يتغشاهم شيء من الغم ؛ ولا يكاد الذي سمعناه يتجاوز الأسطر العشرة منذ افتتاح الرواية ، حينما يدخل هوريشيو ومارسيلوس . فإذا هما يقدمان إلينا جزءاً مادياً آخر من الموضوع ، وفي الوقت الذي تنتهي فيه مواقف التحدى ، يكون المتفرجون قد عرفوا أن هذا القصر الملكي في دنمركة ، وأن الغم الذي يتغشى هؤلاء الحراس يرجع إلى هذه الإطافات التي يقوم بها أحد الأشباح حول القصر . . . وهكذا يستولي المؤلف على مشاعرنا فلا يسمح بأن يزيلنا اهتمامنا لحظة واحدة ، لأن الشبح لا يلبث أن يظهر حالا ، وفي أثناء الربكة التي تلي ذلك نعلم بطريقة طبيعية مسرحية أيضاً ، أن هوريشيو هو رئيس هؤلاء الحراس ، وأنه طالب علم ، وأنه هو نفسه ، وهو الشخص الذي يتشكك في تلك القصة التي مدارها ذاك الشبح ، يتبين في ذلك الطيف الخارق للطبيعة ، المائل أمامه ، سيامة ملك جليل ، حديث الوفاة . حقيقة إننا نلاحظ أن تألّق العرض يغشاه هنا بعض الملل

بسبب طول ذاك الحديث الذى يلقيه هوريشيو حول تلك الأحداث التاريخية . إلا أننا ، بعد أن داخلتنا تلك الإثارة على هذا النحو ، وبالأحرى ، بعد أن أصابتنا تلك السلسلة المسرحية من الصدمات ، زانا على استمداد ، لمدة لحظة ، لأن نستمع إلى قصته الأكثر هدوءاً ، والأقل انفعالا . فلو أن موضوع هملت كان يقصه علينا كاتب قصة ، لكان فى وسعه أن يزيد من معلوماتنا ، لا عن الحوادث فحسب ، بل عن الأشخاص التى تتضمنها هذه الحوادث أيضاً . أما شيكسبير ، الشاعر المسرحى ، فلا مندوحة له من أن يقتصر على هذه التفصيلات القليلة التى لا غنى عنها على الإطلاق .

وعلى هذا ، فى تقدير قيمة الصنعة فى أية مسرحية ، يجب أن نأخذ فى اعتبارنا موضوع بنائها الفنى ، وأن نسأل أنفسنا عن مدى ما أوتى هذا الكاتب المتميز فى رسم الصورة الأساسية التى لابد منها لروايته ، وإلى أى حد بلغت هذه الصورة الأساسية من التطابق ، والامتزاج البارع بالموضوع الأصيل الذى يمثل أماناً ؟ ويجب علينا فى الوقت نفسه أن نشرك معلوماتنا عن الأحوال المسرحية فى تقدير الرواية ، وذلك لأن هذه الأحوال التى تتبدل من جيل إلى جيل ، تواجه الكاتب المسرحى بمشاكل والزامات مختلفة . وفى المسارح التى كانت المناظر تبلغ فيها غايتها من السذاجة ، كالمسارح الإنجليزية فى عهد إليزابث ، كانت الحاجة تدعو إلى الإسهاب فى وصف مكان المشهد وصفاً دقيقاً محكما . وهذا الوصف لا يجده ما يبرره فى المسارح الحديثة . حيث يستطيع مصمم المناظر أن يمدنا بالنظر المناسب للكان الذى تجري فيه الحوادث . وهكذا نجد أن الروايات الرومنسية التى أدخل فيها شعراؤها أوصافاً لأماكن الحوادث ، تقليداً لشيكسبير ، يشوهها هذا العنصر الدخيل كما يشوه روايات شيكسبير لعدم الحاجة إليه اليوم ، وإن كانت الحاجة إليه ماسة فى عهد إليزابث ،

لأنه لو لم يكن موجوداً لسكان الناس عرضة للشك في المسكان الذي يجرى فيه الموضوع . على أن المشكلات التي تواجه الكاتب المسرحى اليوم هى مشكلات أساسية كتلك المشكلات نفسها التي كانت تواجه من سبقوه في سنة ١٦٠٠ . فقد يكتب برزدشو للجمهور القارىء توجهات مسرحية مطولة ، ليقول لهم ، إذا أراد ، ماذا قرأ بطل روايته في الأسبوع قبل الماضى ، أو لينرح لهم النكتة التي نشرتها مجلة الأراجوز (پنش Punch) تلك النكتة التي قهقه بسببها يوم الجمعة (١) أو ذاكرأ لهم ما صنعه هذا البطل من استنساخ قائمة طعام أمس . أما المسرحية ، من حيث هى مسرحية ، فلا شأن لها في قليل أو كثير بهذه التوجيهات . . . لأنها بالنسبة لإيها كإنها لم تكتب . إن الكاتب المسرحى لا يستطيع أن ينقل حكايته إلى الجمهور المحشدة في المسرح إلا بواسطة الحوار ، وبواسطة الحوار فحسب ، كما ينطلق من أفواه الممثلين .

وإذا كان الإخبار عن الحوادث السابقة بهذه الدرجة من الصعوبة ، فقد يكون الإيجاء بالحوادث التي تتخلل الموضوع في أثناء تكشف الرواية ورفع الغطاء عنها أشد صعوبة . والمسرحية تنقسم عادة إلى أقسام عدة نسميها فصولاً أو مشاهد . . . وكل فصل هو جزء من الكل ، إلا أنه مع ذلك مستقل محدد المعالم ، بماله من نقطة ابتداء تسبقها استراحة ، ونقطة انتهاء . والكاتب المسرحى ليس مطالباً فحسب بأن يضمن لمسرحيته وحدة تقوم على المهارة والذوق الفني ، وتركب من بداية ووسط ونهاية ، وذلك في كل فصل من فصولها ، ثم المحافظة على أن يظل هذا الفصل مع ذاك تابعاً ، وجزءاً من مشروع الرواية كلها ، بل يجب عليه أن يُبلغ في حواراته بإيجاعات تربط في الحال أى فصل من فصولها بالفصل الذى سبقه . وما قد تكون له فائدته لإيراد مثال ماضى خاص ، ومقارنته بما يقال في مثله من مجرد قصصى لتصرف من التصرفات . ولا بأس من الاستشهاد لما نعينه

بمأساة ماكبث . ففى المشهد الأول نرى الساحرات وتتوقع حضور ماكبث إلى المرج المقفر . والمشهد الثانى عبارة عن وصف لموقف ماكبث ، لقد اتهم هر وبانكو منذ قليل فى معركة حربية ، وهما عائدان منها للقاء دنكان ؛ وكلمات الملك تمهد للمشهد التالى حينما يرسل الملك رُمر* لتهجية ماكبث بالاقب الجديد الذى خلعه عليه وهو لقب أمير كاردور . وتعود الساحرات إلى الظهور فى المشهد الثالث ، ويدخل عليهم ماكبث وبانكو . وحينما يسمع ماكبث نبوءاتهم نراه ذاهلاً شارد اللب . ويتولانا العجب لأننا لا ندرى إذا كانت هذه النبوءات شيئاً جديداً كل الجدة لم يدر بمخلده من قبل . ويصل رُمر ، الذى كنا نتوقع مجيئه فى المشهد الثانى ليؤكد النبوءة الثانية ، فيزداد عجبنا على الفور حينما نرى ماكبث يفسر بمثل هذه السهولة فى قتل دنكان ؛ ونسمع أن الملك يستزم زيارة القائد المنتصر فى قصره . ويتبع هذا مباشرة مقعد تُسكتشف فيه الليدى ماكبث وهى تطالع رسالة من رسائل زوجها وسرعان ما نعرف من تعليقاتها على الرسالة أنها ، هى وزوجها قد بحثا موضوع قتل دنكان من قبل ؛ وحينما يدخل ماكبث نفسه ، تشف إشارتها إلى خطابه الذى قرأت انا فقرات منه الآن عن أن هذا الخطاب ليس إلا خطاباً واحداً من خطابات كثيرة . فلو أن كاتباً قصصياً كان هو الذى يكتب لنا عن هذا الموضوع لكان فى وسعه أن يغمس ، أولاً وقبل كل شيء ، فى سرد العلاقات التى قامت بين كل شخصية من أشخاص القصة وبين الشخصيات الأخرى ، وأن يغمس أيضاً فى وصف المعركة ، وفى تفصيلات الخطابات التى كان يرسلها ماكبث إلى زوجته ، وفى سلسلة من التأويلات التى كانت تدور فى أذهان شخصيات القصة . أما الكاتب المسرحى فلا يسه أن يفعل من ذلك كله إلا شطراً يسيراً ، وذلك عن طريق المفاجأة والتلميح ، فإذا قارنا بينه وبين كاتب القصة من حيث الفرص المتاحة لهذا الأخير فى تلك الناحية ، وجدنا وسائله ضئيلة إلى آخر حدود الضالة ، على أن

ثمة ما هو أهم من هذا ، وذلك أن كاتب القصة إذا كان في وسعه أن يسبب ما شاء له الإسهاب ، متتبعا ما كبث من ساحة المعركة ، إلى ذاك المكان المفقّر الذي لقي فيه الساحرات ، ثم إلى معسكر دنكان ، ثم إلى قصره هو ، فإن الكاتب المسرحي لا يستطيع إلا أن يكتب وثبا ... في سلسلة من الوثبات المتلاحقة ، كما رأينا في ما كبث ؛ إنه لا يعطينا في حوار مشاهدته المختلفة إلا مجرد إجماعات عما ألزم عدم إظهاره على المسرح^(١) إن من واجبه أن يركز ، ومن واجبه أن يكون إيجائيا لمعان أكثر مما تستطيع كلماته أن تصرّح به تصرّحا مكشوفاً . وفي مأساة ما كبث ، يتوقف روح الرواية كله على حسن إدراكنا لما لبعض العبارات المعينة من أهمية ... تلك العبارات التي تبدو لأول وهلة عبارات قليلة الأهمية . وهنا أيضا لا بد للكاتب المسرحي من أن يتذكر أن مسرحيته سوف تلقى على جمهور من رواد المسرح ، وأن الغرض منها ليس أن تطبع وتقدم للجمهور من القارئ . وأن الشيء الذي يستطيع زهد من الناس أن يفهمه ، قد لا يستطيع عمرو أن يفهمه مثله . وبعبارة أخرى ؛ إذا كان القارئ يبدو عادة كأنما يعمل بذهنه ، بمعنى أن التذاذه بالإلماعات في الموضوع الذي يقرأه يتم بطريقة شعورية ويأعمال الفكر ... طريقة قائمة على المقارنة الحقيقية بين الصفحة والصفحة ... فإن المتفرج المستثار العاطفة ، الشارد في روح المسرحية ، يلتذ هذه الإلماعات عن طريق عقله الباطن ، أو بطريقة لا شعورية ، وذلك أنه ليس لديه من الوقت ما ينفقه في المقارنة أو التفكير . ثم إن القارئ قد يستجيب للتلميح الكلامي الخالص بأسرع مما يستجيب لشيء آخر ، في حين أن المتفرج يكون أقرب إلى أن يتطبع

(١) إذا أردت الزهد من موضوع اللوائح التي كان يلتزم فيها عيكبير الصمت ؛ فلا يصرح لنا ما كان يحسن شرحه لربط سفر أجزاء الرواية فارجع إلى محاضرتنا التمهيدية من Studies in Shakespeare (1927)

بالتلبيح أو الإيماء المصحوب بفعل ماضى . ونعود فنقول إن بعض الأمثلة الملبوسة قد تصلح لتوضيح ذلك أيضاً . فإليك مثلاً هذه الإشارة المسجوعة إلى ما كتب في المشهد الأول ، والخلاصة التي يعطيها الجندى المجروح عن المعركة في المشهد الثاني ؛ فهما كلتاهما قد قدر أن يتركا أثرهما في أذهان المتفرجين . وقد يفوت القارئ أن يفتن إلى العلاقة بين (١) تكليف دتكان بتحية ما كتب بوصفه أمير كلودور (٢) والنبوءة الثانية التي تنبأت بها لساحرات (٣) والتحية الحقيقية التي حيي بها رُس ما كتب : أما في المسرح فكل من هذه الأمور الثلاثة مصحوب بالفعل . ورُس ذاتية مادية ، ونحن نراه موفداً في مهمة ، والساحرات كائنات مادية أيضاً ، وكل منها :

ترفع في الحال لإصبعها المشقق فتضعه

على شفتيها الناحلتين .

وعندما يعود رُس فيدخل ، نراها تذكر على الفور ، دون أى جهد واع ، تلك المهمة التي أوفد من أجلها . فهذه إذن حقيقة من الحقائق التي نحسن صنعاً حيناً نؤكد أهميتها أشد التأكيد . فالبراعة في الإيماء الذي أحسن الشاعر المسرحي استخدامه هنا يختلف كل الاختلاف من البراعة في الإيماء الذي يستخدمه كاتب القصة . وإليك مثلاً آخر لزيادة الإيضاح : ففي هاملت يقدم هوريفيو في المشهد الأول بوصفه رجلاً يصعد الآخرون بأوامره ؛ إنه رجل يدمن التفكير ، طالب علم متأدب ، متشكك ، لا يؤمن بالشبح حتى تثبينه عيناه . وفي المشهد الثاني يصوره الشاعر في صورة صديق هاملت ، ثم هو يصحب هاملت إلى البرج في المشهد الرابع ؛ وهناك نراه وقد بدا عليه الخوف من الأثر الذي تركه الشبح في روح هاملت . . . ثم هو يقاوم كلماته الوحشية العاتية ، بأسلوب المفكر الحذر . ثم لا نراه بعد ذلك حتى يكون المشهد الثاني من الفصل الثالث ، حيناً نسمع هاملت

وهو يتأديه : من أنت ؟ . هوريشيو . . . فيجيبه هوريشيو : « ها أنذا أيها السيد الأمير . . . تحت أمرك . . » ، فنحن حينئذ نقرأ هذا فإننا لا نفتقد هوريشيو ذاك ، إلا إذا فجعنا تماماً في تخيل المشاهد بأجمعها والشخصيات كلها تخيلاً ذهنياً ، بيد أن هوريشيو من حيث المسرح شخص مادي ، وعودته إلى الظهور على هذه الصورة بالمناسبة التي أمامنا ، تجعلنا نتحقق ، دون وعى منا ، أنه كان يلزم أميره باستمرار ، وأن ما كان يحدث من عدم ظهوره على المسرح منذ الفصل الأول ، يجعلنا دون وعى منا أيضاً ، على استعداد لتلقى أى للمسات إيجابية إلى الأحداث التي يمكن أن تحدث في الحياة المادية بينهما . ولا جرم أن كلمات هاملت الموجهة إلى هوريشيو تدل على أن هوريشيو كان مبلع إلى أن ذلك الشبح إما أن يكون عملاً من أعمال الوم ، وإما أن يكون روحاً شريراً ، وأن الأمير يحاول جهده أن يجد برهاناً يؤيد به رأيه الذي انتهى إليه بصدد هذا الشبح ؛ على أن هذا موضوع سبق أن بحثته في مكان^(١) آخر تمحيصاً مسهباً ، وأنا ما أثرت العلاقات بين هاملت وهوريشيو في هذه المناسبة إلا لأضرب مثلاً لحسب الوسيلة التي يضطر الكاتب المسرحي إلى سلوكها ، والطرق الخاصة في تناول الموضوع الذي نحن بصده ، والتي يجب علينا أن نأخذ بها في محاولة تقديرنا لروائع المآسي والملاحم حق قدرها .

الأسلوب :

ثم يأتي آخر الأمر الوسيط الذي يستخدمه الكاتب المسرحي في كتابة مسرحياته . . ألا وهو الأسلوب . فالموضوع بأكمله ، والشخصيات جميعاً ، لا يمكن تصويرها والإبانة عنها إلا باللغة ؛ ومن السداد دائماً أن تقسامل

إلى أى حد تنسق الأداة الخاصة التى يستخدمها الكاتب المسرحى الخاص
والمرحىة التى يكتبها ، مادة وروحا . وعما إذا كان هذا الوسيط ملائماً
للتعبير عن موضوع هذه المسرحية وروحها . ولا بد ، قبل الخوض فى ذلك ،
من الإشارة إلى أمر واحد له أهميته ... وذلك أن لغة المسرح ليست لغة
الحياة العادية ، وإن أخفقت لغة المسرح مع ذلك إذا اتضح أنها لغة متكلفة ،
وقد تكون لغة التخاطب اليومى لغة عملة إملا لا غير محتمل إذا استعملت
فى المسرحية ، وليس ثمة مسرحية ، مهما اصطبغت بالصبغة الواقعية ،
تستخدم فيها تلك اللغة . وإذا عدنا بهذا كرتنا إلى فكرة المرأة المركزة للضوء
والتي تناواناها من قبل لجاز لنا أن نقول إن الحوار المسرحى الطيب هو
الحوار المضبوط ... الحوار المختصر التجريدى ... الذى هو أخمس
ما نتحدث به عن أمر من الأمور التى تجري فى الحياة الواقعية . وذلك لأن
الكاتب المسرحى ليس لديه من الوقت إلا لحظات معدودة ، ولهذا فواجبه
أن يقتصد فى استعمال الكلام ، وألا يسرف فى استخدامه إياه . وفى الوقت
الذى ينبغى للكاتب المسرحى ألا يفنى مطلقاً أن الحوار المسرحى يجب دائماً
أن يكون حواراً قائماً على الذوق والمهارة الفنية (بمعنى أنه الثمرة الناضجة
تقياً يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروى) ... فى هذا الوقت نفسه
يجب ألا يفيب عن بال الكاتب أنه إذا أبدى أى همة من همت التكلفة ،
فقد يفسد مشهداً بأكمله . والكاتب حينما يكتب مسرحيته يختار لها
الشخصيات التى يتنخّل لها لهجات اصطلاحية معينة ، قواجه إذفن أن يحافظ
على أمانته لتلك الاصطلاحات . وعلى هذا ، فإذا كان يكتب حواراً مطابقاً
لما يجرى فى الحياة الواقعية ، وهو فى أثناء ذلك يحاول أن يعطينا خلاصة
للحياة العادية فليذكر أن أية جملة لا يمكن أن تكون من الجمل التى تجري بها

ألسنة الناس في أحاديثهم العادية تبدو شاذة واضحة الخطأ في أسماع الجمهور .
لقد يكون المشهد منظرأ لكوخ حقير ، والوقت الذى تستغرقه الأحداث
السويات الأولى من فترة الصباح . فلم فلنعرض أن ثلاثة من الزراع
يتحدثون ، وأن الكاتب المسرحى قد كتب لنا ملخصا لما نكون قد سمعناه
من الحديث فى هذا المشهد فى كوخ حقيقى . . . فلنعرض إذن أن واحداً من
هذا الثلاث راح يسأل عن الساعة ، وأن واحداً من الإثنين الآخرين
راح يجيبه :

— أنظر . . . إن الصبح المتسريل فى وشاحه الأسمر الضارب
فى الحمرة .

يمشى على ندى هذه الربوة السامقة ناحية الشرق —

فإذا فرغ من ذلك ، أفلا يمكن أن نسمع أى نوع من المتفرجين وم
ينفجرون من فورهم مقهقين ؟ مع أن أحداً لم يكن ليضحك قط لو أن هذه
الكلمات نفسها نطق بها هوريشيو ، وذلك لأن شيكسبير كان يتخير لهجة
اصطلاحية معينة لشخصيات مسرحيته هاملت ، بحيث كان هذان السطران
ينسجان انسجاما تاما وهذه اللهجة ؛ وعلى هذا ، فليس ضرورياً أن تطابق
لغة المسرح لغة الواقع ، لكني نجعلنا نرى فى مشاهد المسرحية خلاصة
للحياة الواقعية ، فهذان هما هوريشيو وهاملت ، لا نراهما أقل نبضاً بالحياة
من شخصيات أى مسرحية من مسرحيات المذهب الطبيعي ؛ ولغة مسرحية
هاملت ليست لغة متكلفة أو مصطنعة . . . بل هى لغة سامية . ونحن نرى بين
مظهر الحديث المنثور العادى أو الـ «حديث الواقعى» وبين الحديث المنظوم
«المثقف» كهذا الذى يطالعنا فى دروميو وجوليت ، أى الحديث الأدبى شعرى ،
كثيراً من التدرجات التى أهمها هو هذا الشعر المرسل (غير المثقف) الذى يأتى
فى منزلة بين الشعر المثقف وبين النثر . وللمسألة يمكن أن نقول إن للكاتب

أن يختار أداته التعبيرية التي يمتزج إليها فؤاده من بين هذه الطرق الثلاث ، على أن هذا لا يدل على أن الأمر يقتضيه أن يلزم طريقة واحدة من بين هذه الطرق ، لا يجيد عنها في رواية واحدة ، من أولها إلى نهايتها . إن من الأمور المعروفة منذ العصور القديمة أن من شأن الملهاة أن تجد أسلوبها المناسب في التعبير ، إن لم يكن أسلوباً منشوراً بالذات ، فيقدر المستطاع في نوع ما من الأسلوب المنظوم قريب من النثر في مجانبيه الأخيلة الخصبية . وفي استعماله العادي للكلمات ، هذا بينما أن الأنضلل للأساسة أن يكون أسلوبها أميل إلى الأسلوب الشعري الرفيع ، الخافل برنين المقاطع اللغوية الموزونة . فلهذه حقيقة لا يمكن أن يمارى فيها أحد ؛ بيد أن هوراس نفسه كان يتكهن بأن : ، الملهاة في بعض الأحيان قد تؤثر الأسلوب المجمع المتفتح ، فعندما يكون خرميس Chremes متفعلاً ، فقد يثور صاخباً وهو يجار بصوت مدوّ ، وكاتب الأساسة بالمثل . . . لأنه قد يعبر عن الحزن في كثير من الأحيان بأسلوب ركيك متفافت (١) .

والراجع أن دانيللو Daniello قد قبس هذه الفكرة عن هوراس حيث يقول :

« ولا جرم أن لكاتب الأساسة الحرية في أن يهبط بأسلوبه حينما شاء حتى يقترب من لغة الحديث الدنيا ، التي تقرب من لهجة البكاء أو اللدبة . . . كما أن لكاتب الملهاة حرية في أن يستعمل ، في الفينة بعد الفينة ، شيئاً مما يستعمله كاتب الأساسة من أسلوبه المصنوع المتأنق (٢) . »

فهذه الإشارات تؤكد أن اختيار كاتب ما ، لوسيلة أو أداة يتخذها أساساً لكتابة مسرحية بعينها ، لا يمنع من استعمال وسيلة أخرى مباحة للوسيلة الأولى لصياغة الموضوع نفسه صياغة جديدة لا ياباها النوق ،

Epistle to the Pisos (١)

La Poetica (٢) ١٥٢٦

ولإن تكن من نوع أدبي آخر . ويمكن أن يتجلى هذا التباين في طريقتين ،
ففي لحظة الحزن الشديد تلك اللحظة التي لا تجدى فيها الكلمات نفعا أمام الجائحة
من الاقترانات التي تنوشتنا ، مهما كانت هذه الكلمات خصبة وحافلة بالمعاني ،
كخاتمة مأساة الملك لير مثلا ، في هذه اللحظة لا يكون على الكاتب المسرحي
بأس في استعمال الأسلوب الركيك الاعتيادي . ومن اليسير أن نلاحظ بعامة
أن أشد المشاهد المسرحية توقدا ، وأكثرها فظاعة ، قد خصها أعظم الكتاب
المسرحيين بهذا الضابط الكتابي الخفيف في أثناء تناولهم لها ، والكتاب
الأقل شأنًا فقط هم الذين يفكرون في زيادة التوتر بما يصبونه من هراء
لاغناء فيه . ثم إن التنوع في استعمال الوسائل (أو الوسائط) المختلفة يتوقف
في أكثر الأحوال على نماذج الشخصيات التي يدلفها الكاتب في موضوعه .
وبالأحرى ، إلى أمرجة هذه الشخصيات . مثال ذلك ملهارة : زوجات وندسور
المرحات The Merry Wives of Windsor حيث النثر هو أسلوب
الرواية ، لسكونها مسرحية مضحكة ، إلا أن المؤلف (شيكسبير) يجري
الحديث بين المحبين بالشعر ليخلق التباين في لغة الرواية ؛ ومن قبيل هذا
أيضا مسرحية هملت حيث الشعر هو أسلوب الرواية لسكونها مأساة ، وحيث
يخلق شيكسبير التباين باستبدال النثر بالشعر لأغراض مختلفة : في مناسبه
جنون هاملت وأحاديثه الودية في الفصل الثاني - المشهد الثاني ؛ وفي الفصل
الثالث - المشهد الأول والثاني ، وعلى لسان البهلولين (المضحكين) عند
المقبرة . والظاهر أن استعمال شيكسبير لهذه الأساليب كان عن قصد منه ،
وكان محققا فيه ، وأنه لم يفكر فيه وفقا لأي قاعدة صريحة ، بل بحسب
ما يستلزمه المشهد الخاص ، ومن أجل إقامة هذا التباين المضحك . ولقد
اختفى الشعر المرسل تقريبا من المسرحية الحديثة لأفضلية النثر الذي يعتبر
أكثر واقعية ، ولكننا نقسمال عما إذا كان ذلك قد أصاع على الكتاب
المسرحيين وسيلة من وسائل التعبير كانت تتيح لأسلافهم فرصة رائدة لإقامة

التوازن البارع بين الشخصيات وبين المشاهد ؟ لقد تلاشت المسرحية المنظومة لأنها أصبحت مسرحية محاكاة ومسرحية أدب ، بدلا من أن تقسم بما كانت تقسم به المسرحية في عصر إليزابيث . من الروح الخلاق ، والانتباه نحو المسرح . لقد تلاشت ، وحق لها أن تتلاشى ؛ ولكن من يدرى ! فقد يحى الزمن الذى يعيد الحياة إلى هذا النوع الذى فقدناه ، ويرد إلى المسرح هذا الأسلوب القوي من وسائل التعبير المسرحي .

إن دراسة لغة المسرحية — أو أسلوبها — يمكن طبعاً أن تتجاوز هذه الآراء التى أشرنا إليها هنا .. وأن تتجاوزها بمراحل بعيدة . إننا نستطيع استخدامها من ناحية تاريخية ، لنطبقها على تطور الطرز المسرحية ؛ أو انذهب بها إلى أبعد مما ذهبنا إليه . فنحلل بها اللهجات الكلامية التى يستعملها الكتاب المسرحيون لإقامة التباين . ونحن إذا فحصنا اللهجة الكلامية لتبين لنا حقاً أنها إحدى الوسائل الهامة الميسرة للكتاب الكوميدي ، يستعملها متى شاء ، واللهجة فى ذاتها ليست شيئاً باعثاً على القسلبية ، وفى وسع كاتب المأساة أن يكتبها كلها بأسلوب لا يلتزم فيه قاعدة معينة ، مثال ذلك مأساة نان Nan Tragedy of Nan للمستر ماسفيلد ، إلا أن التباين الذى يتيح التجاور بين لهجة واحدة ، أو بين عدة لهجات ، وبين اللهجة الأساسية فى الرواية يسر للكتاب المسرحي بصفة مستمرة تقريباً وسيلة من وسائل إثارة الضحك فى المسرح . وواضح أن هذا موضوع أوسع من أن نتناوله هنا ، إلا أننا لا يمكننا أن نأمل أن يكون فى استطاعتنا تقدير أية مسرحية تقديرأ صحيحاً ، أو نقدها نقداً سليماً ، إلا إذا أضفنا إلى دراسة الموضوع والشخصيات دراسة أخرى مفصلة لاستعمال طرز اللهجات الكلامية المختلفة .

الفصل الخامس

صور المسرحية

إذا ألقينا نظرة عامة على المراتب المتعددة التي يشتمل عليها هذا النوع الواحد العام من فن المسرحية لا تضح لنا أن ثمة فرقاً أصلياً وجوهرياً بين الروايات الجديدة التي يحجم عليها السواد والحزن ، والروايات الهاشية الباشة القابضة بالحياة . وقد أطلق الناس على هذه وتلك منذ أقدم المصور : المأساة والمهابة . ثم يوجد غير هذين القسمين الكبيرين أخلاط مختلفة يمتزج فيها هذان النوعان الرئيسيان ، مما أطلقوا عليها اسم د المهابة المفجعة ، وهي تسمية غامضة كما ترى ؛ وهذه المراتب كلها تتوقف على روح القطعة ، أو طابعها الخاص الذي لا يخفى أن الكاتب المسرحى قد أراد أن يطبعها به . على أن الروايات الجديدة ليست كلها مآسى ، كما أن الروايات الطالخة بالبشر ليست كلها ملاهى ؛ إذ ليس ثمة خط فاصل يحدد الفرق بين كل منها ، وإن أمكن تصنيفها تحت مراتب من نوع واحد .. فالميلودراما . هذه المسرحية الشعبية ، تنضوى تحت نوع قريبها المأساة ، هذا الرمز الأرستقراطى الذى يمثل المسرحية الجديدة ، كما تنضوى المهزلة بالمثل ، تحت نوع المهابة ، هذا الرمز الأرستقراطى الذى يمثل المسرحية الطالخة بالبشر . وإذا أطرحنا جانباً الصور المختلفة للمهابة المفجعة ، للسبب الذى ذكرنا ، وجدنا أمامنا صوراً أرباباً رئيسية للمسرحية . يجمع كل زوج منها فى ناحية ، هى المأساة والميلودراما ثم المهابة والمهزلة . وجميع المحاولات التي تبذل لتعريف كل من هذه الصور الأربع تعريفاً دقيقاً محبداً تزيد أمرها صعوبة ، وذلك لعدم الأمثلة الخاصة بكل نوع ؛ إلا أن هذا لا يغنيانا عن القيام بشيء من

البحث ، قبل أن ننتقل إلى شيء آخر . ولنبداً بالصورة التي مضت أحقاب وأحقاب على زعامتهما لقسمى المسرحية وهما المأساة والمهابة .

المأساة والمهابة :

منذ أقدم العصور والناس يعرفون أن تقطعتين أصليتين تميزان الفرق بين هذين النوعين : فالأولى ، كما يزعمون ، تعالج موضوعات الخصومة والشقاء ، وتستعمل فيها لهذا الغرض ، الشخصيات العظيمة . أما الثانية فتعالج موضوعات الجذل والبسط (أو ما يطلق عليه العامة ... الزقططة ! وما أجملها من كلمة !) . وتستعمل فيها لهذا السبب شخصيات أكثر اتضاعاً . وهذه آراء يمكن تتبعها منذ زمن آرسطو ، في كتابه الشعر ، حتى القرن الثامن عشر . ولقد كان دانتى يطلق على ملحمة في القرن الرابع عشر اسم « ملهابة إلهية Divina Commedia ، لاشيء ... إلا لأن الملهابة تبدأ بالخصومة وأمور الهول ، ثم تنتهى على أنغام السعادة والمسرة والجمال الفتان ، ولأن أسلوبها كان « أسلوباً لطيفاً ... متواضعاً »^(١) .

ومن رأى دانييلو Daniello (١٥٣٦) أن « الموضوعات التي كان كاتب الملهابة يهدف فيها مادته هي الحوادث العائلية أو الشعبية المعتادة ، ولا نفعي الحوادث الدينية أو حتى الحوادث التي أساسها الرذيلة ؛ كما أن شعراء المأساة يتناولون في رواياتهم مقاتل الملوك ، وانهيارات الإمبراطوريات العظيمة »^(٢) : وذهب منترو Minturno (١٥٥٩) إلى أن المأساة « يجب أن تتناول الأحداث الجدية العظيمة الخطر ، وأنها « تتم بذوى المسكاة العليا ... بينما تتخذ الملهابة مجالها » في أوساط الطبقات الوسطى من المجتمع

Epistle to Can Grande (١)

La poetica (٢)

— أى أهل القرى والمدن العاديين^(١)، وقد ردد سكاليجر Scaliger هذه الآراء نفسها فى هذه الحقبة من الزمن نفسها، إذ يقول : « إن الملهاة تقدم لنا شخصيات ريفية ، أو من الطبقة الدنيا من أهل المدن .. أما المأساة فبلى عكس ذلك .. إذ تقدم لنا الملوك والأمراء ... والمأساة تبدأ فى جو أكثر هدوءاً من جو الملهاة .. إلا أنها تنتهى نهاية مقعنة بالرعب^(٢) .. وبذهب كاستلفتزو هذا المذهب هو الآخر ، حيث يقول : « إن ما يقوم به المواطن الفرد من أعمال عادية هو موضوع الملهاة ، بينما أعمال الملوك هى موضوع المأساة^(٣) » . ثم يضى قرن ويحمى شاپلان فيقول : « إن شاعر المأساة ، التى هى أنبل صرور المسرحية ، يحاكي فى مأساته أعمال العظماء ، أما كتّاب الملامى فيحاكون أعمال الطبقة الوسطى أو الطبقة الدنيا ثم إن الملهاة تنتهى نهاية سعيدة^(٤) .. وسنلاحظ ، وفقاً لهذا التمييز ، ولا سيما بعد أن ذكرت كثيراً قيود التفاوت بينهما ، أن المأساة لا تستلزم أن يكون لها نهاية تختتمها كارثة أو موت ، ولا تكون مأساة كل رواية تحدثنا عن الملوك والأمراء ، ولا أن تكون رواية مضحكة كل مسرحية تقدم لنا البهايل أو العامة . لقد نشأت طبقة من النقاد بالفعل ، فى القرن السابع عشر ، كانت تقدس ما فى هذا التفكير من سفسطة ، ولهذا جاهر بيركورتى سنة ١٦٦٠ برأيه الذى يقول فيه :

« حينما يضع الإنسان على المسرح حادثة بسيطة من حوادث الحب بين أشخاص ذوى أرومة ملكية ، ثم لا تتعرض حياة هؤلاء ولا منزلتهم لأى لون من ألوان الخطر ، فإنه لا يدور بخلد أن هذا المرضيع هو من هذه

De Poeta (١)

Poetices libri septem (1071) (٢)

(١٥٧٦) Poetica d'Aristotele (٣)

European Theories of Drama (٤) ١١٧ — وقد ذهب هريدين هذا

للنمب و مقدسه لمسرحية ترويلس وكريسا (١٦٧١) .

الموضوعات التي ترتفع بالرواية إلى مستوى المأساة ، مهما كانت الشخصيات من الشخصيات الرفيعة^(١) .

وقد فطن جونسون بعد هذا بقرن من الزمان ، إلى الأخطاء التي قد يقع فيها الكاتب بسبب هذا الكلام . فقال : « يخيل لي أنهم حسبوا أن أحقر الشخصيات هي التي تتألف منها الملهاة ، فإذا كانت الشخصيات عظيمة كان بحسبها أن تتألف منها المأساة ، وأن الأمر لا يقتضى إلا أن يحشدوا المشهد بالملوك والقادة والحراس ، ثم تركهم يتكلمون ، في لحظات معينة ، عن سقوط الممالك وهزائم الجيوش .

ولقد كانت هذه الحقة من الزمن هي الحقة التي أخذت المأساة الأهلية أو الشعبية ، تظهر فيها إلى الوجود ، والتي آمن الناس فيها ، بفضل هذه المأساة الشعبية ، أن المشاركة في الاحاسيس المحزنة ليست وفقاً على العلية ، بل هي أمر ممكن بين عباد الله الضعفاء . من أجل هذا كتب بومارشيه في سنة ١٧٦٧ يقول :

« إن الميل الصادر من سويداء القلوب ، العلاقة الصادقة التي تربط الناس بعضهم ببعض ، هي العلاقة بين الإنسان وأخيه الإنسان ، لا العلاقة بين إنسان وملك . وعلى هذا ، فبدلاً من أن تزيد في ميل إلى شخصيات المأساة درجاتهم الرفيعة ، أراها تقتضى على هذا الميل^(٢) . »

ونحن إذا أمنا النظر في هذه الفقرات المختلفة من أقوال النقاد ، لاتضح لنا في الحال أن أنصار المذهب الكلاسي كانوا عاطئين خطأ يتناول جوهر الموضوع . فن رابع المستحيلات أن توضح الفرق بين المأساة والملهاة توضيحاً حقيقياً إذا حصرت هذا الفرق في الشخصيات كما قدمهم الكاتب إليك ؛ ولو أنه قد يكون ثمة ، كما سوف نرى من الشواهد التاريخية ما يبرر

(١) Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique

(٢) The Rambler عدد ١٢٦ - مايو ٢٨ سنة ١٧٥١

استخدام الشخصيات الرفيعة المقام في المسرحيات المحزنة القديمة . وفضلا عن ذلك ، فنحن نلاحظ أن الكلاسيين أنفسهم يسلمون بأنه ليس ثمة أى فرق عدد يمكن أن يقوم على أساس نهاية المسرحية ؛ فيينا ينبغي أن تنتهى الملهاة نهاية سعيدة ، لا يتحتم أن تهزل الستار فى آخر المأساة على مشهد الموت ؛ فما هو إذن الفرق المميز بين النوعين ؟ إنه ، لا جرم ، يقع كما لاحظ جونسون ، فى هذه الآثار التى يتركها كل منهما فى ذهن المتفرج ، أو ، بعبارة أخرى ، إن المأساة والملهاة يجب أن يتميزا بحسب الانطباعات التى يريد الكاتب المسرحى أن يتركها كل من النوعين فى جمهور النظارة المحتشد فى المسرح . وبممكننا أن نقول ، بوجه الإجمال : إن الطابع الذى تطبعنا المأساة به هو طابع (قاتم) مقبض ، وهو فى الملهاة طابع (فاتح) مرح ؛ وأن المأساة تؤثر فىنا تأثيراً عميقاً ، وأنها تحرك مشاعر الحنان فى سويداء قلوبنا . أما طابع المأساة فهو ، لكونه أخف ، أقل نقاذاً فى القلب . ومشاعر الحنان لا تجد سبيلها الحر السهل إلى قلوبنا ، بمثل ما تجده فى مشاهدة المأساة . وبحسبنا هذا الآن ، لأننا لا بد راجعون إلى خص أشمل فى القسمين اللذين كرسناهما للمأساة والملهاة بمخاطبة فى هذا الكتاب . وليس يسيراً ما حققناه إلى الآن ، مهما كان مقداره ، من دراية بالقاعدة التى سنعرف كلا منهما على أساسها .

الميلودراما والمهزلة :

ثم ماذا ندرى - بعد كل الذى قلناه - عن الميلودراما والمهزلة ؟ إن كلا من هذين أيضاً ينبغي أن يُعرف من حيث الطابع المقصود أن يتقله إلى المتفرج ؛ إلا أن موازنة بين المأساة والميلودراما ، أو بين الملهاة والمهزلة ، تدلنا على أشياء أكثر مما يدلنا التعريف عليها - وبالأحرى على تلك السمات التى تحتاج إليها المأساة كي تصبح صورية شديدة العمق من صور التعجب ،

والتي تحتاج إليها الملهاة كي تصبح صورة شديدة النضج بماء الحياة للروح
الإنسانى . والأمثلة التي سنضربها ستكون أمثلة قاطعة في دلالتها . فما نحن
هؤلاء نعد مسرحية براندون توماس Charley's Aunt «مهرلة» . كما نعد
مسرحية كيد Kyd ، وهى المأساة الأسبانية The Spanish Tragedy
« ميلودراما » ، فما هى الأسباب التي جعلتنا ندعوها كذلك ؟ لا بد لنا قبل
كل شيء من معرفة المقصود من كلتي مهرلة وميلودراما حتى لا فضل طريقنا
بين ما اصطلاح عليه القدماء وبين ما درج عليه الاستعمال الحديث . فالمهرلة
farce ، على حد ما قرر الصرغيون كلمة مشتقة بقضها وقضيضها من الكلمة
اللاتينية farcio — أى أنا أحشو ؛ ومن ثمة تكون الفارس — أو المهرلة ،
هى « التمثيلية المحشوة بالفكاهة الهابطة والتكت المسرفة »^(١) . وقد فشا استعمال
هذه الكلمة بين الناطقين بالإنجليزية في أواخر القرن السابع عشر فقط .
ومنذ ذلك الوقت لم يعد استعمالها محصوراً فى معنى واحد محدد . ولقد مرت
بالمهارة حركة انحلاية معينة بدأت حوالى سنة ١٦٧٥ ، هبطت فيها أذواق
الجمهور ، ودفع هبوطها ككتاب المسرحية إلى إثارة الطرز الضعيفة المتهافنة
من المسرحيات الفكاهية ، وأصبحت المسرحية ذات الفصول الثلاثة هى النمط
السائد (الموضحة ١) فى المسرح الفكاهى . ولم تكن هذه المسرحيات ذات
الفصول الثلاثة تبلغ فى رشاقها وخفة روحها ما بلغته المسرحيات ذات
الفصول الخمسة التي كان يكتبها المؤلفون الذين كانوا يحفلون بالنظام المقرر
أكثر من هؤلاء . ثم أصبحت كلمة مهرلة farce تطلق على مسرحياتهم التافهة
لسبب واحد هو تمييزها بهذا الاسم من الملاحى الأكثر خصوبة والأطول
فصولاً ، فى ذلك العصر وعلى هذا أصبحت المهرلة تعنى تلك المسرحية
القصيرة المضحكة . على أنه ، لما لم يكن ثمة متسع عادة فى المسرحية القصيرة

(١) تدرج هذه الكلمة وتطورها من العالم المادى إلى عالم اللاهوت ، ومن هذا العالم إلى
عالم السرح يمكن الرجوع إليه لدراسته تفصيلاً فى : The New English Dictionary

للتوسع في عرض الموضوع وتصوير الشخصيات ، فقد ابتدعت المهرلة لتتناول الأحداث المضحكة المبالغ فيها ... الأحداث التي يستحيل وقوعها في أكثر الأحيان ... والتي تقوم في معظمها على مجرد التهريج والشعوذة ؛ ومن ثم لصقت هذه الدلالة بتلك الكلمة إلى وقتنا هذا .

وتطور كلمة ميلودراما تشبه تطور كلمة farce من بعض الوجوه . فهي مشتقة من الكلمة اليونانية التي معناها أغنية ، وكانت في أول أمرها لا تدل إلا على المسرحية الجدية التي يتخللها عدد من الأغاني حتى أصبحت من بعض الوجوه معادلة الأوبرا . وعلى هذا يمكننا ، إذا قصرنا معناها على هذه الحدود ، أن نضع مأساة إيسكيلوس . وقطعة لميتاستاسيو Metastasio ، تحت هذا الاسم نفسه . ولما كان القرن الثامن عشر ، وما شاع فيه من الميل إلى ألوان الأوبرا ، أخذت الميلودراما تتميز من المأساة بما فشا فيها من العناصر المثيرة للعواطف ، وإهمال رسم الشخصيات ، والبعد عن روح المأساة الحقيقية لمجرد التأثير في المتفرجين فحسب . وبهذا أصبح الغناء والاستعراض والحادثة العارضة هي الخصائص الغالبة عليها ؛ كما أصبح التهريج والمغالاة في تطوير الموضوع هما الخاصتين الغالبتين في المهرلة .

ولهذا ، نرى أن ثمة إصراراً من كتاب المهرلة والميلودراما على اشتغالها على الحادثة العارضة احتمالاً لا نرى له موقفاً .. على أن انا أن نتوقع ، بعد إذ رأينا أن المهرلة هي تقيض الملباة الراقية ، وأن الميلودراما هي إحدى الصور المناقضة للمأساة الرفيعة . أن تتميز جميع المسرحيات العظيمة ، سواء أكانت مأساة أو ملباة أو شيئاً يجمع بين المأساة والملباة ، على جميع المسرحيات الأخرى بتلك القدرة النفاذة المشرقة . القدرة على رسم الشخصيات .. أو على الأقل ، بإصرار الكتاب على شيء ما ، يكون أشد عمقا وأكثر أصالة من مجرد هذه الأحداث السطحية . إن الفرق بين المهرلة والميلودراما ، وبين الملباة الراقية والمأساة الرفيعة ، هو أن المهرلة والميلودراما لا تحتويان

— أو قل ليس فيهما ذلك الشيء الذى يمكن أن يتغلغل فى مشاعر المتفرج، ويستقر فى أغوار قلبه. تقول هذا ونحن نعلم أن مأساة رفيعة مثل هاملت قد لا يخلو موضوعها قطعا من عناصر ميلودرامية، أو عناصر مثيرة كما نعلم أن ملهارة راقية مثل حلم منتصف ليلة صيف ربما استخدمت فيها لمجرد الخيل المسرحية عناصر إن لم تكن من صميم العناصر الهزلية، فهى تعتمد بطريقة من الطرق على مجرد البسط — أو التفرج — السطحي.

قالنى ينأى بالمأساة عن الميلودراما إذ أن — وبالمهارة عن المهزلة، هو شيء من هذه الخلقة الداخلية العميقة — أو الركنز على الناحية الروحية، بوصفها تقيضاً للناحية المادية البحتة. ولا بأس هنا من لفت الانتظار إلى أن هذه الخلقة الداخلية ليست شيئاً جامداً (ستاتيكا) بل هى تتحرك على الدوام نحو مثل أعلى. ونحن إذا قارنا بين المسرح اليونانى والمسرح الإنجليزى فى عصر إليزابث، لاتضح لنا مدى ما وصلت إليه المأساة الحديثة من عمق وتبحر. إننا قد نجد الشعر الفائق فى كل منهما، إلا أننا نجد فى هاملت، وفى لير، بل فى روايات أقل شأنًا من هاملت ومن لير، مثل دوقه مالتى — لمؤلفها وبستر — ومثل اليتيم لمؤلفها أو توى، جواً لا نجد فى أوديب كولونوس وفى فيلوكتيتس من مأسى سوفوكلس. فهذا العمق — أو الداخلية inwardness — كما سماها^(١) الأستاذ فوجان — هو الميزة الواضحة بين المأساة الحديثة والمأساة القديمة، حين نعارض بإحداهما الأخرى. والكاتب لا يتمكن من هذه الميزة إلا إذا أتاه الله مواهب ثلاثة: أولاها قوة أعمق، وحاسة أصدق، يستطيع بهما أن يحلل تحليلاً نفسياً، وبالأحرى أن يصور «états de l'âme» (عوالم الروح) أكثر مما يصور مجرد وضع من الأوضاع. وثانيها هذه الحرية الأفسح آفاقاً ... حرية

(١) أعلام من المسرحية المنجبة : Types of Tragic Drama ص ٢٧١

المسرحية الرومنسية التي تتيح للكاتب تطوير الشخصية ... أما نالشتها فخلق جو جديد يتصل بهذين الأمرين ، وهو مع ذلك منقلب عنهما بشكل من الأشكال ، وإن الذى نلسه من القدرة على ملاحظة لير وهو يتحول من ملك عنيد صارم عارم ، إلى كائن بشرى معذب . . . والذى نلسه من القدرة على ملاحظة تطور الخلق فى شخصية مثل مونيما (فى أساة اليتيم لأوتوى) لدليل ساطع على تلك القوة الكامنة فى المسرحية الرومنسية التى لم تكتشف إلا فى المصور الوسطى ، والتى كانت غريبة على جهود المسرح اليونانى . وبما لا يفتقر إلى أدلة كثيرة أن هذه - الداخلية - أو هذا العمق - قد ازداد فى الأيام الأكثر حداثة ، أكثر عما تناقص ... لقد فتحت البحوث الحديثة فى عوالم النفس الإنسانية سُبلًا عجيبية للكشّاب المسرحيين ، ونحن نلِس فى كاتب مسرحى عبقرى من طراز إبسن أنه كان يوجه همه إلى التعمق فى تصوير الشخصية ، وتصور الجو فى مسرحياته ، حتى برز فى ذلك جميع من سبقوه بمدى بعيد . . . فإذا نحن تناولنا المسرحيات الأحدث عهداً من مسرحيات إبسن . . . مسرحيات معاصرنا من كتاب القرن العشرين ، كرجل مثل مترلنك ، لوجدنا تقدماً أشد غوراً فى هذا التعمق الذى فجده فى مسرحيات عصر إليزابث ، وذلك لأن عبقرية مترلنك الفذة ، تسندها معتقداته الفلسفية ، جديدة بأن تحملنا إلى عالم غريب ، لا يمكن أن نسمع فيه إلا وجداننا . . . وأرواحنا .

هذه الموسيقى الغامضة التى نسمعها من جانب السماء ... صمت الروح والقرى العلوية ... هذا الصمت الذى يحمل فى طياته النذر ... دمدمة الأبدية على جانب الأفق . . . القضاء والأجل المحتوم اللذين نضرب بهما فى قرارة أنفسنا ، وإن لم يستطع أحد منا أن يتيقن أدلتهما . . . ألسنا نجد ذلك كله فى الملك لير وفى هاملت وفى ماكبث وهل لا يمكن أن يكون فى مقدورنا ، بشئ من التبديل فى الأدوار ، أن نجعلهم أكثر قرباً من أنفسنا ، وأن نجعل

الممثلين أشد بعداً ؟ وهل من مجاوزة الحد أن تقول إن عنصر المأساة الحقيقي ... العنصر العادى الذى تأصلت جذوره فى أعشار القلوب ، العنصر الذى يتغلغل فى قلوب الناس جميعاً ... هل من مجاوزة الحد أن تقول إن عنصر الحياة الحق ، المقعم بالأحزان ، فى هذه المأسى ، لا يبدأ إلا فى اللحظة التى يكون فيها ما سميناه المفاخرات والأحزان والمخاطر قد تلاشى وانتهى ؟ أليست ذراع المسرة أطول من باع الحزن ؟ وهل لا تقترب من النفس أوزاع معينة من سجاياها ؟ ألا بد لنا من أن نزجر كما كان يفعل الأريديون ^(١) ، قبل أن يكشف لنا الله الحى القيوم عن ذاته فى حياتنا ؟ وهل لا يكون بجانبنا فى الأوقات التى يكون فيها الهواء ساكناً ، وذبالة المصباح مشتعلة ، لا تמיד ؟ ...

لا جرم أننى حينما أذهب إلى مسرح ، يستولى على شعورى بجملى أحس كأنما أنا جالس مع أسسلافى ، أقضى معهم بضع ساعات ... أسلافى الذين كانوا يتخيلون الحياة كشيء بدائى ... مجذب ... هيبى ... إلا أن تصورهم للحياة على هذا النحو لا يكاد يترك حتى أثاره ما فى ذاكرتى ... ثم هو على التحقيق تصور للحياة لا يسمنى أن أشاطرهم إياه ... لأننى أرى زوجاً مخدوماً يقتل زوجته ... وامرأة تدس السم لحبيبها ... وابناً يأخذ بثأر أبيه ... وأباً يذبح أبنائه ... وأبناء يسلبون أبائهم للموت ... وملوكاً يقتلون ... وعذارى يُقتصبن ... ومواطنين يسجنون ... وقصاصرى القول ... جلال التقاليد بأكله ... ولكن ... وأأسفاه ! ما أشد سطحيته ، وأغلظ ماديته ! دماء ، ودموع مفتعلة ، وموت ! ليت شعرى ماذا يمكن أن أتعلم من مخلوقات لا تملكهم إلا فكرة واحدة ثابتة ، وليس لديهم ما يستمتعون.

(١) الأريديون Atrides نسبة إلى أثريوس رأس تلك العائلة المشهورة أسرة أجاممنون الذين كتب عليهم العنة والعقوبة وألف الكتاب اليونانيون فى مصائبهم أرويع مأساهم (د)

به ، لأن ثمة غريماً أو عشيقاً ، يجب عليهم أن يذيقوها الموت ^(١) ،

والراجع أن هذه هي أقوى قطعة في النقد المسرحي البنائي الذي ظهر في السنين المائة الأخيرة . ونحن نراها واضحة الدلالة في المسرح نفسه ، لا في بلياس وماسنود ؛ فحسب ، ل في كثير من مسرحيات إيسن الاجتماعية . فنحن نلمس في مسرحيات كل من الكاتبين محاولة الانقلابات من تصور شيكسبير المأساة ، إلى تصور لها أكثر ملاءمة للعصر الحديث . وثمة محاولة للإفلاخ عن كتابة مأسى الدم والعظمة السطحية ، إلى المأساة التي لا يكون فيها الموت فيها حقيقة مُفْظَمة ، والتي تطفئ فيها العظمة الداخلية على العظمة السطحية المفتعلة . لقد اكتشف شيكسبير دنيا الأخلاق ، دنيا المأساة الداخلية . واكتشف الجيل الحديث دنيا الوجدان . . . عالم العقل الباطن ، ثم وفق بينه وبين حاجيات المسرح ، كما كان كل جيل يوفق بين رغائبه وأمرجته وبين حاجيات مسرحه . وذلك هو السبب الذي من أجله يمكننا أن نمد هذا الكلام الذي اقتطفناه هنا ، والأقوال المشابهة التي قال بها مترنك ، من بين أعظم ما قيل من نوعه في تطور المسرحية منذ نهاية القرن السادس عشر . إن هذا دليل على أن الغريزة البناءة في عالم المسرح لا تزال توثق أكلها وتنبض بالحياة .

وفي وسعنا أن نتتبع نفس هذه الحركة أو حركة مشابهة لها ، في عالم الملهاة . ففتحنا إذا قارنا بين ملهاة لثيرنس Terence وملهاة لشيكسبير ، أو ملهاة لسكونجراف ، لاكتشفنا أنه ، بينما كان معظم الاهتمام في الملهاة الرومانية موجهاً إلى الحادثة ، مع العناية برسم الشخصيات في الفينسة بعد الفينسة ، نجد أن الملهاة عند شكسبير كانت تعتمد على رسم الشخصية ؛ مع

(١) The Treasure of the Humble في The Tragical in Daily Life

(جورج ألن - و - أون ١٨٩٧) ترجمة ألردسترو .

لإدخال هذا العنصر الحديث الخاص من عناصر الروح المرحية التي نطلق عليها اسم الفكاهة ، وأن الملهاة عند كونها تعريف تعتمد اعتماداً كبيراً على الفطنة الداخلية ، تلك الفطنة المستقلة في كثير من الأحيان عن الحادثة وعن الموضوع . ونحن لا ننكر أن المتفرجين في أى مسرح قد لا يزالون يصرون باستمرار على طلب المسرحيات التي تعتمد على الحركة . وأن أكثر المسرحيات نجاحاً ، والملاهي بمخاصة ، هي هذه المسرحيات التي تعرض لنا النواحي المادية الصرفة قديماً حراً بأوسع معاني الحرية . لقد كانت ملاهي شيكسبير ملاهي جد صالحة للتنشيل لأنه كان يعنى بإحكام القصة المسلية إحكاماً يقرم على الذوق والمهارة الفنية ، موجهاً جهده إلى الناحية الداخلية في الملهاة ، وإلى نواحيها الخارجية . والمسرحيات التي أبدعها أساتذة المدرسة السلوكية تعرض علينا هذين العنصرين بطريقة مشابهة . ومن هذه الملاهي : حب بحب Love for Love والمآزب العجوز The Old Bachelor ورحلة إلى اليوبيل A Trip to the Jubilee التي عنى فيها كونجريف وفاركهار بالرجوع إلى المصادر السطحية المثيرة للضحك ... ولكن ... بالرغم من ذلك ... وبالرغم أيضاً من العوامل ذات الجاذبية المستديمة التي نجدها في المهزلة ، فإن في وسعنا تتبع هذه الحركة نفسها في عالم الملهاة ، بنفس الرضوح الذي تتبعناها به في عالم المأساة . وفي هذا المجال أيضاً نرى أن الاتجاه الذي لا يتغير هو من الداخل القريب من السطح ... إلى الداخل الأكثر عمقاً ، .

الصراع :

تزداد الحقائق التي ذكرناها وضوحاً حينما ننتزع في بحث ألم أجزاء المخرجة ... ألا وهو : الصراع . والصراع هو النبع الذي تصدر عنه الرواية التمثيلية بتأملها ففي المأساة نرى على الدوام صراخاً بين القوى المادية

بعضها ضد بعض ، أو الذهنية ، بعضها ضد بعض ؛ أو بين القوى المادية والذهنية معاً . وفي الملهاة نجد باستمرار صراعا بين الشخصيات ، وبين الجنسين ، الذكر والأنثى ، أو بين الفرد والمجتمع . ود الرأفة والرعب ، ، وهذه عبارة أرسطو المشهورة ، يصدران في المأساة عن هذا الصراع ؛ وجوهر المادة المضحكة في الملهاة يأتيان من المصدر نفسه .

رجلى أننا نستطيع أن نلص في المأساة أنواعاً متشعبة من مبدأ الصراع لا تُعرض في الروايات المختلفة لحسب ، بل نحسها في المسرحية الواحدة أيضاً . والصراع الظاهري الخالص هو أول أنماط الصراع التي تسلفت أنظارنا . ونحن نستطيع أن نقبين في الروايات اليونانية القديمة ، أكثر من أى روايات أخرى ، الصراع ناشباً بين قوتين ماديتين (قد يكونان شخصيتين) ، أو بين ذهنيين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه . وبسبب ما نعرف من قيود المسرح الأثيني ، وما ينتج عن هذه القيود من إنتاج مسرحى ذى نسب جامدة وجو جامد ، نلاحظ أن مأسى إسكيلوس وسوفوكلس وبور ببدز تحمل طابع التنافس ، باعتمادها من جهة على الموضوع الممثل ، بمعنى أن الصراع المفجع هو صراع خارجى ، ومن جهة أخرى بتجاهلها الموضوع الممثل ، بمعنى الحركة المسرحية ، في أثناء الطرقات التي يسير فيها الموضوع . وقد نكون أكثر صواباً إذا أخذنا بما ذهب إليه فوجان Vaughan من أن المسرحية اليونانية هى مسرحية أوضاع أو مواقف Situations ؛ وهى نوع خاص من المجهود المسرحى لم يلبث أن تسلبه كتب المذهب الكلاسى الحديث في كل من فرنسا وإيطاليا . وتكاد هذه الأوضاع أن تكون على الدوام ذات صراع خارجى صراع لإنسان مع قوة من القوى الخارجة عن ذاته ، كما هى الحال بين أودست وربات العذاب furies ، أو الصراع بين إنسان وإنسان ، كما هى الحال بين أجاممنون وكلتيمسترا ، أو بين أوديسيوس (أوليسس) وبين

أندروماك (في مأساة الطرواديين لهنكا) ولا ينبغي أن هذا الصراع الخارجى هو أشد ألوان الصراع بدائية من بين أنماط الصراع المفجع كلها . وهو في حاجة إلى العبقرية التي ترفعه إلى ذروة الفن المتأجج حماسه . . ورب كاتب لم يبلغ شأن السكتاب العظيم بعد ، يكون مشغولاً بمشروع مسرحية رومفسية . بأسلوب رومفى ، يصل في بعض أجزاء مسرحيته إلى ذروة تسترعى النظر حقاً . ولكن كاتباً كراسين ، أو كاتباً مثل ألفيىرى فقط ، هو الذى يستطيع أن يجعل من مسرحية « الموقف ، شيئاً نابضاً بالصدق واسترخاء النظر . ثم إن الصراع الخارجى ليس محصوراً بالطبع في المذهبين الكلاسي والكلاسي الحديث . فكاتب مثل خرستوفر مارلو ، مثنى المسرحية الرومفسية الإنجليزية ، لا يصور لنا في جميع مسرحياته ، إذا استثنينا مشهداً واحداً في الدكتور فاوست ، ومسرحيته الداريجية إدورد الثاني ، إلا الصراع الخارجى الناشب بين الأشخاص والقرى . وتيمورلنك في المأساة الموسومة باسمه يقف في وجه قوة الحياة ؛ وباراباس « في يهودى ملطا ، هو شخصية مفجعة لموقفه الذى يشبه موقف تيمورلنك . والذى يسترعى الاهتمام في كلتا المسرحيتين هو ، أولاً : هذا الصراع بين شخصية مبطرة ، وعالم من الشخصيات الأقل شأنًا ؛ وثانياً : هذا الصراع بين تلك الشخصية المسيطرة وبين قوة أكبر منها وأجل شأنًا .

وتقيض هذا الصراع الخارجى الصراع الداخلى ؛ هذا الصراع الذى يستحيل علينا أن تقيينه في أخلص صوره . فالعق ، أو الداخلية كما سماها فوجان ، من خصائص المسرحية الحديثة بالقياس إلى المسرحية القديمة ؛ ولا يتجلى هذا العق في أحسن صوره إلا في ميدان النضال المفجع . وبالرغم من تلك النبذة الساخرة التي وضعها العلماؤ الأكاديميون عن المعادلة القديمة التي فيها : (سنكا = المسرحية الأخلاقية = المسرحية الشيكسبيرية) فمن لا يسمننا إلا أن نصدق أن الصراع القديم في الروايات الأخلاقية

مع هذه الشخصيات العامة ، من قبيل شخصية « كل حي Everyman » ، أو هيومانوم جينوس Humanum Genus ، تلك الشخصيات التي تأخذ التجارب والمغريات بخناقها ، والتي تضايقها الملائكة الأخيار ... تقول إن هذا الصراع كان ولا بد القوة الملهمة في تطور هذا النزال المشوب في أعماق عقل البطل ، النزال الذي لم يعد بعد نزالا بين قوة وقوة ، ولا حتى بين عقل وعقل . ولكن بين عاطفة وعاطفة ، وبين فكرة وفكرة ... لأنه هذا التطور الذي يتجلى في أعظم صوره في مسرحيات عصر إليزابيث ، التي كانت أول روايات ظهرت فيها صورة الصراع الداخلي الذي يسير جنباً إلى جنب مع صراع خارجي ، ممتزجين أحدهما بالآخر ، مشتركين كلاهما في جوهر المأساة ، وإن كانت الأهمية الأكثر غلبة ، والأعظم شأنًا ، هي للصراع الداخلي . ومن هذا ما نرى في مأساة عطيل من هذا الصراع الخارجي بين عطيل وباجو ، هذا الصراع الذي لا يسترعى منا غير أعيننا ... فإذا جاوزناه ، وجدنا ثمة عقل عطيل نفسه ... وما يضطرم في أعماقه من هذا النزال الذي جعل من المسرحية آية رائعة من آيات الفن العالمي . ونحن نجد في هاملت مثل هذا تماماً ... فتنة هذا الصراع الخارجي بين هاملت والشبح ... وبين هاملت وكلوديوس ، إلا أن جوهر المأساة الحقيقي يستكن في أعماق عقل هاملت نفسه ، كما نرى الصراع الخارجي أشد وضوحاً في مأساة الملك لير ؛ لكنه يتلاشى ثانية في ماكبث ، حيث تركز قيمة المسرحية في هذا الصراع الذي يضطرم على أشده في أعماق عقل الملك القتال ، وفي أعماق قلبه .

ولما كانت المسرحيات الرومانسية ليست كلها من هذا النقط ، فإننا نجد أن الكثير من مسرحيات المذهب الكلامي الحديث ، وإن قامت هذه المسرحيات كما هو شأنها ، على التصور اليوناني القديم ، وإن جانب الجادة أيضاً بفعل الحماسة الكلاسيكية « للخرافة » . تقول إننا نجد أن الكثير من

هذه المسرحيات ، مع ذلك ، قد اشترك فيه الصراع الداخلى والصراع الخارجى بصورة وإن تكن بدائية إلا أنها صورة تستلفت الأنظار . ومسرحيات الحب والشرف التى ظهرت فى فترة عودة الملكية من التاريخ الإنجليزى ، إن هى إلا مثال آخر للاتجاه الذى نلاحظه فى روايات راسين وألفييرى . ونحن ربما أضحكتنا فكرة دريدن عن المنصور Almanzor أومنزوما ؛ إلا أن هاتين الشخصيتين ، بالرغم من ذلك ، إن هما إلا صورتان مبسطتان ، مبالغ فيهما ، للصراع الداخلى ، والخلاف بينهما وبين عطيل وهاملت ليس خلافاً فى النوع . بل إن فى وسعنا أن نقول إن الشخصية الأولى من هاتين الشخصيتين الشيكسبيريتين على الأقل تصور لنا أيضاً نزالات الحب والشرف ، وموضع الخلاف بينهما هو فى الطريقة التى قدمت بها : أولاً : لأنهما ليستا دراستين مركبتين ، وثانياً : لأن الصراع فيهما لم يقدم تقديماً طبعياً ، ولكن بطريقة الأحاديث الحية والخطب الحماسية ، وهذه الخطب والأحاديث التى يديرها المؤلف خيراً مما كان يديرها الأقدمون ، والتى يكسوها حلة تجعلها أكثر رجحانا تفسد أيضاً مسرحيات راسين التى هى من نوع هذه المسرحيات . وإن كان الصراع الداخلى هنا يتخذ فى أحيان كثيرة صوراً جذابة تمسح اللب . وإذا نحن أمعنا النظر فى مأساة أندروماك . تلك الرواية التى تعد نموذجاً لمدرسة فرنسية بأكملها فى كتابة المأساة ، لرأينا صراعاً فى عقل أندروماك ، ناشباً من حبها لولدها ومن وفائها لزوجها المتوفى ؛ وصراعاً فى عقل هرميون ناشباً من غيرتها من أندروماك ، ومن حبها لبيروس ؛ وصراعاً فى عقل بيروس ، ناشباً من حبه لأهله وحبه لأندروماك ، ثم صراعاً فى عقل أورست ناشباً من حبه لهرميون وكرهه لبيروس .

ولا مندوحة للمسرحية الكلاسيكية أو الكلاسيكية المحدثة بحكم القيود التى يلتزمها كتابها من أن تصور هذا الصراع الداخلى تصويراً شديداً المتحديد

محصور المعالم . والمسرحية الرومنسية ، بحكم السهولة التي تستطيع بها تطوير الشخصيات ، تتيح فرصاً أكبر ، وبخاصة في عرض هذا اللون من ألوان الصراع المشتق من تمثيل بعض الأحداث ، وثمة تطور ظاهر أبعد مدى ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، في كل من عمق (أو داخلية) الرواية وصراعاها الداخلي ، في عدد من مسرحيات العصور الحديثة . فمسرحيات مترلنك ومدرسته تشتمل على صراع داخلي وصراع خارجي إلا أن الصراع الداخلي في هذه المسرحيات ليس من طراز الصراع الداخلي في أبطال شكسبير . إن الصراع في هذه المسرحيات ليس بين الحب والشرف ولا بين فكرتين أو عاطفتين ، لكنه بين العقل الواعي والعقل الباطن ، بين العلائق الإنسانية وعلائق الروح ، ففي مسرحية بلياس وملسنده نجد الصراع الخارجى ناشبا بين بلياس وبين جلود ... إلا أنه صراع غير ذى بال إذا وضعتنا جنباً إلى جنب مع الصراع الأعظم منه غورا ، الناشب في روح بلياس ، والناشب في روح الزوج ... وإن قوة هذا الاتجاه الجديد الذي يأخذه بعض الكتاب المسرحيين في أيامنا هذه ، لتتجلى جلاء حينئذ إذا نحن قارنا بين مسرحية بلياس وملسنده هذه ، وبين مسرحية تشبها في الموضوع ، لكنها مشتقة من التقليد الشيكسبيرى المباشر ... تلك هى مسرحية باولو وفرنيسكا لكتابها ستيفن فلبس . ففي هذه المأساة نجد عمقا من أشد ألوان العمق «الإنسانى» . فالصراع في قلب باولو هو صراع مرده إلى هذا الحب الساذج ، وإلى الشرف ، أما الصراع في قلب مالايتسا فردة إلى حبه لزوجته ، وإلى حبه لأخيه . والصراع عند مترلنك ينتقل ثقلاً إلى الأمام ، والراجع أن المسرح هنا ، كما رأينا ، يوفق بين نفسه وبين حاجيات زمانه ، كما كان يفعل في أزمنة أخرى ، وأنه يبرهن على استعداد له لأن يتسع حتى يرد مطالب الجيل الأحدث عهداً تردداً صحيحاً .

ومن أعم مصادر الضحك وأشدّها جلاء في عالم المسرح هذا التعارض بين فرد ، أو بين حرفة ، وبين المجتمع في مجموعته . وقد صرح برجسون في كتابه الممتع (الضحك Le Rire) أن كل ألوان الضحك اجتماعية الصيغة ، وأنها ، في أساسها ، تثير جماعة خاصة على ما يظهر من انحراف في شخص بمفرده ، أو فئة خاصة . وسواء رضينا عن هذا الرأي أو لم نرض فلا خفاء في أننا نلص هنا وسيلة عظيمة من الوسائل التي يلجأ إليها الكاتب المسرحي ، بل من أعظم الوسائل التي يقتفع بها في فنه . وقد يدخل الهجاء (بمعنى اللمز والتنقيط) في هذا الفن على نطاق واسع ، لأنه من العسير تحاشي الهجاء في المهارة . إلا أن جوهر الضحك ينحصر فيما تتضمنه المهارة من التباين والصراع ، سواء ذُكر أصرّاحاً أو ظهر خلال الكلام ... فالوالد المعجوز الذي ابتكره تيرنس ؛ وشخصية طرطوف المنافق التي ابتكرها موليير ؛ وشخصية بولونيوس الذي يُعنى النفس ، والتي ابتكرها شيكسبير ؛ وشخصية قتي العصر (العايق ؟) التي ابتكرها كونجريف في فترة عودة الملكية وشخصية الفتى الظريف (الحبشوب ١) التي اخترعها سِبر Gibber في القرن الثامن عشر ؛ وشخصية مسز مالاپروب الشنيعة التي ابتكرها شريدان - كل هذه شخصيات كانت تسلط في أعناق خلائق من أفراد المجتمع العاديين . إن عالماً كل أفراد بولونيوس ، لا يمكن أن يكون عالماً مضحكاً . وبالمثل عالم يكون كل أفراد مالاپروب ؛ بل إن تكون هذه شخصيات مضحكة إذ تصورهاها منفصلة عن بيئتها ، وبمجردة منها . إن الذي يبعث ضحكنا كله هو احتسكك هذه الشخصيات غير العادية ، بالأنماط العادية الأخرى من البشر ... ومن هنا يصير بولونيوس شخصية مسلية عندما نراه مسلطاً على هاملت وهوريشيرو ، وكذلك مسز مالاپروب عندما نراها في هذا التباين بينها وبين فولكلاند والآخرين ؛ وكذلك شخصية قتي العصر (العايق ١) عندما تقارن بينها وبين شخصيات زمانها ، تلك الشخصيات الرقيقة المثقفة .

وهذا الصراع بين الفرد والمجتمع هو بطبيعة الحال مما يمكن غالباً تمييزه من الصراع بين فردين ، إلا أننا نستطيع مع ذلك إدراك شيء من الفرق بينهما فنحن نلاحظ أن عنصر التضحيك في الملهاة يمكن زيادته بمعارضة مباشرة بين شخصيتين شاذتين (وبهما لحسة ١) إحداها ضد الأخرى ، ثم بمعارضة مباشرة كذلك ، بين كليهما وبين المجتمع في مجموعه . فخصيتان مثل دجبرى Dogberry وفرچس Verges شخصيتان تقف كل منهما إزاء الأخرى موقف الديوك المتقاتلة ، وإن لم تضحك منهما إلا عندما تعارضهما كليهما بمخلوقات من ذوى المواهب العادية ، وبندك Benedick وبياتريس هما أيضاً شخصيتان مسليتان كالشخصيتين السابقتين ؛ وإن يكن ذلك بأسلوب آخر ، إلا أنهما لا يكتسبان طابعهما الفكاهي ، إن جاز هذا التعبير ، إلا بحضور كل ديو من جهة . وهيرو من جهة أخرى .

على أن الملهاة لا تعتمد دائماً على الأمور الشاذة أو غير العادية ، وقد يبدو كأنما الجمهور ، أو الكاتب المسرحي ، لا يستحضر في ذهنه دائماً هذا الصراع بين الفرد أو مجموعة من الأفراد وبين المجتمع ، لا بطريق مباشر ولا بطريق غير مباشر . ثم إن أحد البواعث الرئيسية في الملهاة التي تقوم على المهارة الفنية ليس له علاقة مباشرة بذلك - وبالأحرى بالملهاة التي تنشأ عن الصراع بين الذكر والأنثى . والملهاة الصحيحة تتطلب ، كما قال ميردث ، حالة معينة من أحوال المجتمع يتساوى فيها الرجال والنساء ، ومن ثمة يكون الضحك ناشئاً من العدام بين أمرجة الذكور وأمرجة الإناث ؛ ولعلنا الآن نملك مجاميع باكملها من المآسي التي تكاد تعتمد اعتماداً كلياً على الأبطال فقط ؛ ومآسي مارلو ، على هذا الوضع مأس خالصة الذكورة . ومأساة هاملت ، أقرب إلى الذكورة منها إلى الأنوثة ؛ إلا أن الملهاة تكون في الغالب على عكس المأساة ، أى يشترك فيها عنصران الذكورة والأنوثة بصورة محقة . وقد نبحث عن ملهاة واحدة من آلاف الملاحى التي بين

أبدينا ، لا تكون فيها امرأة واحدة على الأقل تضطلع بدور رئيسي فلا نجد (١) . والفكاهة التي تتألق في ملهه ، الليلة الثانية عشرة ، وخفة روح ملهه The Way of the World وإشراقها ، ولألاء مدرسة النجعة School for Scandal ، كل هذه السجايا التي تفيض بها تلك الملاهي ، إما أن يزداد مقدارها ، وإما أن تكتسب جوهر إلهامها ، من هذا الصراع الناشب بين عقليات الرجال وعقليات النساء التي تصطرع فيها . وضحك الجفسين هذا ، إذا جار أن نطلق عليه ذلك الاسم ، ليس يخفى أنه واحد من أكثر الانفعالات بدائية ؛ وهو ينشأ مباشرة ، كما يتضح ذلك تمام الوضوح ، من تنافر ، أو تناقض فلسفي موضوع الرواية ، أو منصوح عنه صراحة ؛ والرجل الذي تبذه المرأة في الحيلة ، وبالأحرى الذي تلعب المرأة على ذقنه ؛ كما نشاهد ذلك في ملهه فلنشر : أردت صيده فصادني Tamer Tam'd ، والمرأة المتمردة التي يروضها زوجها ، كما تتجلى في ترويض المتمردة ، وبحث الجنس عن وليف له في الجنس الآخر . تلك الغريزة البدائية التي نجدها في صورة مهذبة في المرأة التي تبحث عن شريكها في رواية Wild-geese Chase — أو نجدها في الرجل الذي يبحث عن شريكه حياته كما صنع فلنشر أيضاً في ملهاته Scornful Lady كل هذه الشخصيات الفكاهية ، والمواقف المضحكة ستظل دائماً رصيداً طيباً ترجع إليه مسارحننا في وقت الحاجة .

فكل هذه ألوان من الصراع الخارجى . نزال بين الفرد والمجتمع ، أو بين فردين ، أو بين الجنس والجنس الآخر ، ونحن لا نقبل هنا أى إشارة إلى صراع داخلى مضحك . وليس من اليسير الهين تطوير هذا الصراع الخارجى كما نطوره في فرع من فروع الصراع الداخلى في المأساة ، بل لا يمكن أن

(١) صور لنا ميردث في رسالة من : فكرة للمهارة ومنافع الروح الكوميدي ، كيف تحجب للمرأة الرجل في مواقف كثيرة — مثال ذلك ملامانت Millamant في ملهه The Way of the World.

نكتشفه إذا حدث إلا نادراً . والملمة تتناول الشخصيات البسيطة أكثر مما تتناول الشخصيات المعقدة ولهذا ففى لائلك الوسائل التى تستطيع الإيحاء بصراع بين انفعالين (عاطفتين) فى قلب رجل واحد أو امرأة واحدة . إن التعقيد حيثما دخل فى الملمة ، فإنه يجعل فيها عادة أترأ من الآثار المحركة للعواطف ، أترأ من آثار الشجن . وإنا لنلح شيئاً مضحكاً عندئذ بما يجار شيلوك : « يا ابتى ! أوأه يا دوقاى ! (يقصد أمواله) أوأه يا ابتى ! » وهذا لصبيان ، أولهما عدم التناسب بين المناديين ، وثانيهما هذا الصراع الداخلى الذى يكشفان عنه . بيد أن كلمات شيلوك ليست كلها مما يضحك ، بل هى تقرب اقتراباً كبيراً من هامش الكلام المثير للشجن . وهذا هو نفسه الذى يثير الضحك فى الفينة بعد الفينة فى كلام جهلول (مهرج) الملك لير . وذلك لما يكشفه هذا الكلام فى عقل المهرج من الصراع بين الذكاء العميق ، والنكات المشتتة . على أننا نجد هنا أيضاً أن شخصية الجهلول (المهرج) ليست شخصية مضحكة بل شخصية مثيرة للرائاء . . . وبالأحرى بطانة تليق بالكرب الذى يمانيه لير . ومن ثم فلسوف نجد أن الصراع الداخلى الذى هو من قبيل هذا النمط ، وإن يكن مغفرة جميع المآسى التى ظهرت بعد عصر اليزابث ، لا يصلح أداة للتعبير المضحك الخالص .

على أن ثمة نمطاً واحداً من الصراع الداخلى الذى يميز مسرحيات أبرع الكتاب الكوميديين من غيرها ، إنه ليس صراعاً بين فكرتين ، أو بين انفعالين (عاطفتين) ، بل هو صراع بين وهين (تخيلين) بنهين إلى ما يعرف عادة بإسم القدرة على التنكيت ، أو البراعة فى التندر : esprit or wit ، وهى عبارة طالما تناولها الكتاب بالشرح . ولقد فسرها لوك Locke كما هو معروف ، بأنها هى هذه السجية من سجايا عقولنا التى تجمع الآراء المتشابهة بعضها إلى بعض فى سرعة وفى تنوع . وقد أجاز أديسون هذا التعريف الذى وضعه لوك ، لكنه زاد عليه أن التندر

(التشكيك) لا يتناول في أكثر الأحيان التطابق بين الآراء فحسب ، بل يتناول التعارض بينها أيضاً . وأياً كان التعريف الذى نأخذه فسنجد أن التندر معارض للفكاهة ، ولهذا السخف الذى يدعون أنه يصدر عن الذكاء أو الوعى أو عن الصنعة أو التهذيب . إنه يصدر عن الذكاء وعن الوعى من حيث أن خالق النسكته ، وإن كان الناس يضمحكون معه ، فإنهم لن يضحكوا عليه . إنه يقول الأشياء المضحكة وهو عائد لها قاصداً إليها . ثم هو يصدر عن الصنعة من حيث أنه لا ينشأ عن الشعور الطبيعية أو الهلوسة غير الشعورية ؛ ثم هو يصدر عن التهذيب من حيث أنه لا يظهر بأى حال في الشعوب البدائية ، وذلك لأنه قد تطور خلال أحقاب طويلة من المحاولات الذهنية والأحاديث المثقفة . والتندر ينشأ أصلاً من الصراع بين فكرتين ، أو بين فكرة وغاية . والـ *bon mot* (النسكة أو النادرة) هى التعبير عن صدام بين تخيلين منفصلين أو فكرتين لا علاقة لإحداها بالآخرى ، زارهما يتصلان ببعضهما لحظة واحدة ، والنادرة تتجلى في أوضح صورها في شكل تورية (قافية) ؛ أما في أوجها فتبدو مجرد اختلاط أمر ما على العقل في ناحيتين مختلفتين من نواحي التصور . وهى تدل على لوزعية ذهنية قادرة على سرعة الوصل بين فكرتين متنافرتين تنافراً جوهرياً .

فهذا الصراع بين التخييلات هو الذى يبدو كأنه السمة التى تتميز بها الملهة الحديثة . وهو يقع في ملاهى شيكسبير كنوع من أنواع الشمعة في جو الفكاهة التى كانت تسود الملهة في ذلك العهد ؛ وهو يشغل مكاناً أساسياً في ملاهى كوتنجريف وأقرانه من رجال المدرسة الصاوكية ، وهو مصدر السخر في ملاهى *The Way of the World* ، ومدرسة النجمة ، و *The Importance of being Earnest* .

الشمول : أو الروح العالمى " Universality

وانتروقت هنا لحظة التلخيص ما وصلنا لايه من نتائج. لقد رأينا أن الصراع عامل أساسى فى المسرحيات جميعاً ، وأن الصراع الخارجى هو أقوى ما يجذب النفوس فى جميع المسارح ؛ وأن الصراع الداخلى هو الذى يكسب المأساة أو الملهاة الجلالة والرفعة ، وأن المسرحية لن تنسم بسماء العظمة إلا إذا جانبت حدود المهرلة من جهة وحدود الميلودراما من جهة أخرى ؛ وهى لن تظفر بمكانتها العظيم فى عالم المسرح ، ولن تظفر بالنجاح فى عالم الأدب إلا عندما تجتمع فيها هاتان السمتان .

على أننا نستطيع أن نتناول مأساة أو ملهاة يهتم فيها المؤلف بالشخصية اهتماما كبيراً . وحيث نلاحظ أن ناحية العمق فيها جليلة بصورة مقصودة أو بغيرها . ومع ذلك فقد لا تكون هذه المسرحية التى تناولناها شيئاً ذا بال فى عالم الأدب .. وبديهي أن كل مسرحية يجب أن يكون لها فضلاً عما فيها من رسم للشخصيات ومن عمق ، جو عام ، أو روح عام ، بحيث يشمل تطور القصة الملققة ، كله ، ويضئ على الشخصيات كلها صبغة فريدة ولوناً طاعياً . فهذا الروح .. أو الجو ... هو ما أطلق عليه من الآن « الشمول » ، أو الروح العالمى ، Universality .

ودعنا مرة أخرى من هذه النظريات المجردة إلى الأمثلة المجسمة . وهلم فلنأخذ مثلاً على ذلك هذه المأساة التى لا يعرف الناس كاتبها ، والتى وصلتنا

(١) المقصود بكلمة universality ألا يكون الشيء على topical أو local (أى ألا يقع إلا فى مكان معين أو بلد معين) — وألا يكون موقوتاً بزمان معين أيضاً temporary بل يقع فى كل زمان وكل مكان وعند كل أمة من الأمم . وكذا فترجمها بكلمة أمية لولا غلها (د . خ) .

من عصر إليزابيث، واسمها Arden of Feversham ؛ فهذه مسرحية
حسنة التصور، جيدة الكتابة، ويسكنى للدلالة على ذلك أنها نسبت إلى
شيكسبير؛ فليس حوارها فقط هو الشيء الجيد فيها، بل بنائها أيضاً بناء
فيه توازن وانسجام، وشخصياتها مرسومة بطريقة لا يحسنها إلا الأفلون من
شعراء عصر إليزابيث المسرحيين. ونحن لا يسعنا أن ننكر أن المسرحية
مسرحية جيدة، ومع هذا فنحن حيناً نضعها جنباً إلى جنب مع هاملت أو
الملك اير أو ماكبث فنحن لا نشعر فقط بأنها لا تسامى هذه المسرحيات
في عظمتها، بل ندرك أنها لا تقف معها في مستوى واحد في قوة الإنتاج؛
وهنا لا يسعنا إلا أن نقرر أن هاملت ولير وماكبث مسرحيات عظيمة،
أما Arden of Feversham فليست إلا مسرحية جدية. وثمة شواهد
على أنها تفتقر إلى أشياء ليست فيها، إلا أنها أشياء لا علاقة لها مباشرة
بالموضوع أو النص أو رسم الشخصية. فما هو إذن بالضبط ما يسبب إخفاقها؟
وبعبارة أخرى: ما هو هذا الذي تفتقر إليه هذه المسرحية مما يجعل
مسرحيات شيكسبير أعظم منها؟ إن مسرحية Arden of Feversham
مأساة شعبية أو عائلية... لأنها ليست أكثر من أقصوصة غنائية تروى لنا
قصة هذا الزوج الذي قتلته زوجته هي وعشيقتها... فهي إذن مسرحية عائلية،
إلا أن المسرحيات العائلية لا ينبغي بالضرورة أن تستبعد من عالم المأساة
الرفيعة، فمعظم مسرحيات إيسن تبلغ مستوى رفيعاً يجعلها قريبة من روائع
شيكسبير؛ وهذا هو الشأن في مأساة اليتيم لأوتواى، ومأساة امرأة قتلها
الشفقة Woman Killed with Kindness لمؤلفها هيروود Heywood
وحينما نتحقق أكثر من هذا نرى أن السبب الحقيقي في سقوط المسرحية
ليس هو موضوعها، واسكنه طريقة تناول هذا الموضوع. فمأساة Arden
of feversham تناول حادثاً مستقلاً منفرداً عن غيره من الحوادث، ونحن

نسمى مثل هذا الحادث حادثاً خفياً ، كما نسمى أمثاله من الحوادث التي ترونها الصحافة اليومية حوادث خفية . والاتعمال (أو العاطفة) التي تتضمنه هذه الصنعة قد لا يمكن تعريقه بالدقة اللازمة — إلا أنه على كل حال يعنى أن قارئ الرواية ، أو قارئ النبذة في الصحيفة اليومية لم يَنْقَشِر بهذا الذي وقعت عليه عيناه ؛ وذلك لأن الحادث يتسم بالسخافة والبساطة ، بل يبدو عادياً إلى جانب ما نقرأ في الصحيفة من الأشياء الأكبر والأكثر أهمية ؛ إننا لا نجد في الطريقة التي عولجت بها الرواية هذا الشمول أو الروح العالمى ، الذى أشرنا إليه في أول كلامنا هذا ، والذى نجده في « هاملت » ، أو في عطيل ، تلك المأساة التي تعالج موضوعاً قريب الشبه إلى حد ما ، كما عسانا نلاحظ ، بموضوع Arden of Feversham إننا نجد هذا الروح العالمى الشامل في مسرحية Venice Preserved وفي « بيت دمية » A Doll's House وفي Rosmersholm^(١) . فالذى يميز المسرحية العظيمة هو هذا الروح العالمى ، ولا قيمة بعد ذلك لزمن تأليف المسرحية ، أو مكان تأليفها . أما ما يتوقف عليه هذا الروح العالمى ، أو طريقة وصول الكاتب إليه ، فترى من المناسب تأجيل الخوض فيه إلى بحثنا الأكثر ضبطاً والذى خصصناه لطبيعة المأساة نفسها .

ولسوف يتضح لنا تمام الموضوع ، أن كون الحادث من حوادث الحياة حادثاً مرعباً لا يعنى بحال أن يكون حادثاً مفعماً أو تراجمياً ، ولقد لاحظ ذلك في القرن السادس عشر الكاتب جان دى لاتاي J. de la Taille عندما كتب يقول : « إن المأساة لا تعالج أمثال هذه الأشياء التي تقع عادة في الحياة اليومية ، وتقع لأسباب عادية — كأن يموت إنسان ميتة عادية ، أو كأن يموت إنسان مقتولاً بيد عدو من أعدائه ، أو كأن يشقى إنسان محكوم عليه بالإعدام

(١) لست أرى هنا إلى إلمة مقارنة ماين أوثرى وميود ، أو بين إيسن وشيكبير ، إنما أعني فقط أن أحسن مسرحياتهم هي من نوع الإنتاج الرفيع نفسه .

جزاء ما جنت يدها ، وذلك أن أمثال تلك الأحداث لا تستثيرنا بمثل تلك السهولة ، ولن نسكب من أعيُننا بسببها دموع واحدة . وعلى هذا ، فالخاتمة الوحيدة الصادقة لما نسميه مأساة هو أن تثيرنا جميعاً ، وتنبعث في قواد كل منا أرق الأحاسيس ، ولهذا يجب أن يكون الموضوع مثيراً للرناء ، مؤلماً في ذاته ... موضوعاً لا يلبث أن يثير فينا انفعالاً ما ^(١) ،

وقد لاحظ سارسيه في القرن التاسع عشر هذه الملاحظة نفسها ، عندما فطن إلى أن الفن الرفيع شيء لا مندوحة عنه في اختيار الموضوع المفعج أو ابتكاره ، وعلى هذا ، فليس السر كل السر فيما يكون للمأساة من طابعها المضمون في أذهان النظارة إلا أن يختار لها الموضوع الذي يستطيع بروحه العالمى الشامل ، ذلك الروح الذى يكون الإيحاء به في كثير من الأحيان عن طريق الرمز والتضمين ، أن يرفع المجموعة الواحدة من الأحداث إلى منبسط فسيح المدى ، يكون بعظم انبساطه أحد العناصر الهامة التى تثير طابع الفجعية نفسه في القلوب .

وسنجد أن الملهاة الراقية تنقسم بسمه لها طابعها من هذا الروح الشامل العالمى ؛ فنحن نلصق فى الملاحى العظيمة كلها ، مانلمسه فى جميع المآسى العظيمة من أن الأحداث والشخصيات ليست بمنزلة عينا ، فنحن نلصق أنها جميعاً متصلة بطريقة ما بعالم الحياة المادية . ولنا لنجد فى الشخصيات التى من نوع طرطوف وبوباديل ودوجبرى ، من شخصيات الملاحى الراقية ، نماذج بشرية (يمكن أن يقاس عليها أهل هذا العالم) فهم لا يمتازون بشيء خاص ، أو شيء لا يوجد فى غيرهم . على أننا إذا وجدنا فى ملهاة ما شخصية مثل شخصية بير Bibber التى ابتكرها دريدن فى ملهاة The Wild Gallant ، فإننا نحس بأن هذه الشخصية شخصية مستقلة ، وأن بير لا تصله بغيره من الشخصيات صلة ، وأنه نمط وحده لجئون من نوع خاص . إن الهلوسة التى تتجاوز الحد

(١) De l'Art de la tragédie فصل Sapl le furieux (١٠٧٢) .

ليست مما يثير الضحك الحقيقي في الملهة ، أما مثيرات الضحك حقاً فنجدها في أنماط الأزياء (والمودات) وأساليب السلوك ، والحرف ، وطبقات الهيئة الاجتماعية ... والروح العالمى الشامل مطلوب هنا ، كما هو مطلوب في المأساة . ويجب ألا نهمل ملاحظات أرسطو عن خصائص معينة رأى أنها تميز المسرحية ونحن بصدد النظر في هذا الروح العالمى الشامل في كل من الملهة والمأساة . فهو يقدر في كتابه — الشعر — أن المأساة الرفيعة تحتوى على قوة مثالية معينة ، وأن ثمة عنصراً تعميمياً في جميع الملاحى الراقية . واسمع إليه يقول :

« إن الشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث الكتابة بالشعر أو بالنثر . ومؤلفات هيرودوتس يمكن أن تنظم شعراً ، ومع ذلك فهى تظل لونا من ألوان التاريخ ، لا ينقص شىء من قيمتها أو يزيد فيها ، نظمت أو لم تنظم . أما الفرق الحقيقي فهو أن المؤرخ يروى الذى حدث ، فى حين يروى الشاعر ماقد يحدث ، ولهذا كان الشعر أعلى طبقة ، وأقرب إلى الفلسفة من التاريخ ، لأن من شأن الشعر أن يعبر عن الأشياء ذات الصبغة العالمية ، فى حين يعبر التاريخ عن الأشياء الخاصة المحدودة (١) . »

وليس يخفى ماتحمل كلمات أرسطو هذه من بينة على روح المسرحية العام العالمى ، مما أسلفنا القول فيه فى الصفحات السابقة ، وما سنتناوله بتفصيل أطول فى الصفحات التالية . ثم إن تعبير أرسطو لا يذهب بعيداً عما يعنى أنه الروح العام لقطعة من الفن : وليس يبدو أنه قصد إلى تلك الوسائل الكثيرة المتنوعة التى ضمن بها الكتاب المسرحيون والشعراء آثرهم الفلسفى . »

(١) لا بد من الرجوع إلى كتاب بوتشر Aristotle's Theory of poetry

& Fine Art للإمام بخسوع عالمية الأدب اليونانى وفهم مبادئ أقوال أرسطو بالضبط .

الْبَارِئُ لِلْعَاقِبَةِ

الروح العالمى الشامل

الفصل الأول

في المأساة

لا بد لنا ونحن ننتقل من تلك النظرة العامة السريعة في الخصائص الرئيسية للأنماط الرفيعة من المسرحية ، إلى التحليل الأكثر تفصيلاً للمأساة والملمة بخاصة ... نقول إنه لا بد لنا ، ولأن وقعنا في شيء من التكرار ، من أن نستقصي بعض موضوعات البحث التي لم نملك من قبل إلا أن نخطفها خطفاً ؛ وذلك لكي نروى النظر في طرائق الكتاب المسرحيين وأساليبهم المختلفة . وبما أن مسألة الروح العالمي الشامل ، كما أسلفنا ، واحد من الموضوعات ذات الأهمية البالغة في دراسة المأساة ، فإنه سيكون أساس هذا التحليل .

أهمية البطل :

لقد رأينا من قبل أن الروح العالمي الشامل عنصر ضروري ضرورة قصوى في كل مأساة عظيمة ... والمشكلة التي أمامنا الآن هي : كيف ، وبأية الطرق الخاصة ، استطاع الكتاب المسرحيون في العصور القديمة ، وفي عصر اليزابث ، وفي العصور الحديثة ، أن يحققوا هذا العنصر الهام في مسرحياتهم ؟ ترى : هل حققوه من وجهته الخارجية ؟ وهل هو شيء فطري في تصورهم للشخصية ؟ أو هو شيء لا بد أن يبلغ كماله من الداخل ومن الخارج على حد سواء .

وليس يتسع المقام هنا إلا لعدد قليل من الاعتبارات والآراء : ولا بأس من أن نبدأ بحثنا باقتباس كلمات قليلة لأرسطو . فهو يقرر أن « بطل المأساة يجب أن يكون شخصاً ذا شهرة كبيرة ورفاهية زاهرة ،

والشهرة الكبيرة والرافية الزاهرة عبارتان لا ترادفان بالضبط الملكية ، لكنهما قريبتان منها تلك القرابة التي تجعل أرسطو مستولا عن كل الأقوال التي قالها الكلاسيون المحدثون الأقرب منا عهداً ، والتي تتعاق بالطبيعة الجلية الشأن لبطل المأساة . وحينما نجد أن أحداً من نقاد المذهب الكلاسي الحديث لا يتناول هذا الموضوع الهام بالذكر ، ففي وسعنا أن نسلم بأن السبب في ذلك ، هو أن ما قيل فيه قد بلغ من الكثرة حداً جعله من البدييات ، حتى لم يعد يتسع القول فيه لقائل . لقد كانت المأساة العائلية أشبهه بالمستحيلات عند الإغريق ، أما عند الأوغسطين فقد كانت من المحرمات .

على أن السنن الكلاسي ليس وحده هو الذي كان يقضى بأن يكون بطل المأساة ملكاً أو شخصية لامعة . فقد رأينا أن أهل العصور الوسطى كانوا يفترضون صمناً بأن جميع المآسي لا تتناول إلا أشخاص الملوك والأمراء ، وهو افتراض لعله تسرب إليهم من تلك الننف الغامضة التي وصلتهم عن أرسطو وأتباعه ... وهذا راهب شوسر يقول :

إن المأساة هي رواية قصة معينة
بما تحمله إلينا أنباء الكتب القديمة
من أخبار الذين كانوا يوماً ما مظفرين
قراهم يسقطون من قمة مجدهم إلى
وهدة التماسه، وتكون خاتمهم الشقاء^(١)

والحكايات التي يرويها شوسر لا تكاد تتحدث إلا عن طغاة هذه الحياة الدنيا ، إذا استثنينا عدداً قليلاً من الشخصيات الخرافية وشخصيات الكتاب

(١) مما يجب أن نذكره هنا أن المأساة بقرونها عندنا لم يكن لها وجود في عالم العصور الوسطى ، إلا في شكلها في روايات الانجاز التامضة *Mysteries* ... والمأساة التي يسميها شوسر هنا هي مجرد القصة المنجعة بمناما الذي ذكر الراهب في هذه المنطوعة ... كما كان يسمى بالفتنة كوميدياً قصيدة من نظم دافني غيب (المؤلف) .

المقدس . وسوف تتناول بالتفصيل تلك الصورة التي علفت بالأذهان عن
المأساة على أنها السقوط من قمة التوفيق إلى حضيض البؤس والشقاء ..
أما الآن فنستعرض على هذا الرأي الذى يروونه فى نطل المأساة هذا الرأى
المأثور عن القدامى الكلاسيين ، وعن أهل العصور الوسطى على السواء .
ونحن حينما نستعرض هذا الرأى فى ضوء الروح العالمى الشامل ، تبين أننا
هنا إزاء طريقة من أشد الطرق فجاجة ، وإن كانت من أكثرها انتشاراً
فى الوقت نفسه ، فى ضمان شىء من الجو العام الذى يذهب إلى أبعد من مجرد
الأشخاص الذين يوافرنا من فوق المسرح ، إن وجود شخص ذى أهمية
بوصفه بطلاً يُشعر المتفرج بأن ثمة أشياء وراء هذه الشخصية أكثر
 مما يبدى لنا ظاهرها . وفى العصور التى كانت الملكية لها منزلة أعلى مما لها
اليوم (وعلى الأقل عند غالبية الأمم الغربية) لم يكن الناس يرون فى البطل
الملك مجرد فرد من الناس يتلوى فى مخالب الشقاء واليأس ، بل كانوا يرون
فيه رمزاً لمصير مملكة بأسرها ؛ وقد فقدت هذه الطريقة من طرق ضمان
الروح العالمى شيئاً من قوتها التى كانت لها فى أول الأمر . ولما لم يعد الملوك
أصحاب الحول والطول جميعاً فى بلادهم ، تلاشت بالضرورة تلك الفكرة
التى كانت مذهب إلى أن مصائر الرعية ترتبط بمصير ملكها ؛ إلا أن هذه
الطريقة كانت فى العصور اليونانية الكلاسيية ، وفى عالم العصور الوسطى طريقة
صحيحة كل الصحة فى الوصول إلى هذه الغاية ؛ على أنها كانت قد أخذت تفقد
الكثير من قوتها وقيمتها فى عصر إليزابيث بالفعل . ويمكن أن يعتبر ظهور مأساتى
A Woman Killed With Kindness و Arden of Feversham
فى أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر محاولات يديها
تأثرون بطريقة لا شعورية لخلق نثر الاصطلاحات القديمة ، وللتعبير عن شىء
أكثر ملاممة لروح الجيل الجديد . وأمثال تلك الروايات أولى أن تسلك
مع غيرها من المقومات الثورية ، كنشأة الرقابة البرلمانية التدريجية ،

وكظهور الطبقات الوسطى الذى تصوره مسرحية تاجر لندن London Merchant ، لمؤلفها Lillo ، تلك المسرحية التى لم تسكن نقل فى روحها الثورى عما كان ينسم به اليعاقبة . وظهور الطبقات يجب أن ينظر إليه من زاوية المجتمع الإنجليزى السريع التغير ، وذلك فى منتصف القرن الثامن عشر .

على أن ظروف عالمنا الحديث ربما تكون سائرة إلى الوراء ، إلى أمثال تلك الظروف التى أسفرت عن المسرحية الملكية القديمة . ولقد كانت فكرة الديمقراطية منذ القرن السابع عشر فكرة من الأفكار الدائمة بين الناس باستمرار ، وكان سلطان الشعب شيئاً له صولته منذ ذلك التاريخ كذلك . ومن أعجب العجب ما نلاحظه فى السنين القلائل الأخيرة من ميل هذا السلطان الشعبى فى كثير من البلاد الأوربية إلى الانحناء أمام إرادة هذا الملك غير المتوج الذى يفرض سيطرته بالجهر بتأييد إرادة حزب - ولعلها تكون إرادة حزب أو جده هو نفسه . وحيث كان قيام طاغية من الطغاة أمراً قد يكون مستحيلاً فى أوربا الغربية قبل عشرين سنة خلت ، فإننا نراه الآن من الحقائق الثابتة ، ولعل سلطان لينين ، أو موسوليني لا يختلف عن سلطان أى حاكم قديم إلا اختلافاً نظرياً فقط . وبعبارة أخرى لقد أصبح بيننا الآن حكام ترتبط حياتهم ارتباطاً وثيقاً بمصائر شعوبهم ، حتى لعل فكرة البطل الملك ، أو البطل الحاكم ، تعد مستغربة بيننا اليوم كما كان شأنها فى الجيل السابق ^(١) . ولقد كانت المسرحية فى سنة ١٩١١ تبدو كأنها تفسر وفقاً لتعاليم الديمقراطية العسكرية ، حيث كان الفرد شيئاً ثانوياً بجانب الطبقة أو الفكرة أو تابعاً لها ؛ وفى سنة ١٩٣١ بدت فى الأفق أمارات تنذر بأننا ربما نلتكس فظهور عندنا من جديد المسرحية الجديدة التى تعنى بخاصة بتلك

(١) الطبعة التى ترجم عنها هذا الكتاب هى طبعة ١٩١٧ (أى قبل الحرب العالمية الثانية بعامين) .

الشخصيات القليلة غير العادية التى من نوع شخصيات الطغاة ، وقد يكون اهتمامنا بمسرحيات التراجيم هو مجرد مظهر من مظاهر انشغال بالتأثير بهذه الشخصيات الطاغية ، غير العادية . وأياً كان السبب فنحن ندلس أن ظروف العالم الحديث تجعل هذه البدعة الموهلة فى القدم ، التى قصد بها ضمان وجود روح عام عالمى فى مشروع المسرحية شيئاً أكثر استقامة على الفهم ، ومن ثمة يكون أكثر استعلاءً للاقتباه .

وحيث لا يدخل عنصر الملك أو الطاغية لسبب ما من الأسباب فى موضوع المسرحية فينبغى أن نتذكر أننا إذا غضضنا الطرف عن أمثال هذه الموضوعات ذات الأهمية التى لها اعتبارها ، ، فيجب بناء على هذا إدخال شيء يمكن أن يحل محل هذا الانفعال الذى يشيره سقوط ملك أو أمير . ولنتعطل دائماً بما لمسنا من أسباب سقوط مأساة Arden of Feversham لقد ذهب موضوع هذه الرواية : من وجهة نظر القرن السابع عشر المسرحية (بما فقد من عامل الإثارة هذا) ثم لم يعرضنا المؤلف عن هذا العامل شيئاً ما ليحل محله . وهنا ، كما سوف يتضح لنا ، إحدى الصعوبات الكثيرة التى يعانىها مؤلفو المسرحيات الشعبية .

استخدام العناصر الخارقة للطبيعة :

ولا يذهبن بنا الظن ، بطبيعة الحال ، إلى أن استخدام البطل ذى الدم الملكى كان الوسيلة الوحيدة التى لجأ إليها الكتاب المسرحيون القدامى لضمان وجود الروح العام العالمى فى مسرحياتهم . بل إن ثمة وسائل كثيرة لا تخفى على أحد فى المسرحيات اليونانية والإنجليزية على السواء ، وإن تكن وسائل لم يذكرها لنا أرسطو . والراجح أن أهم هذه الوسائل هى الإظهار المباشر لقوة من القوى فوق البشرية . قوة تصلح فى الحال

لأن تكون وسيلة" لها من القدرة ما تستطيع به خلق جو أفسح مدى من الجو الذى تستطيع خلقه هذه الحوادث الفردية المجردة التى تجرى فوق المسرح ؛ ولها من القدرة كذلك ما تستطيع به إشاعة شيء من الشعور بالرعب ، هو ، كما سيجىء ، أحد الأصول الجوهرية فى المأساة . وإذا نحن أمعنا النظر فى ثلاثية إسكيلوس المشهورة (الأورسقية) والتى تتكون من أجاممنون ، وخوفروا Choeparoe (حاملات الخمر المقدسة) ويومينيدز Eumenides (ربات العذاب) ، لتبين لنا أن جانباً على الأقل من روح هذه الحلقات الثلاث يأتى من ناحية الشعور بهذا العنصر غير الطبيعى ، الذى لا نراه ممثلاً أمامنا على المسرح فحسب ، بل الذى تتمثله بأدائها أيضاً ... إن ربات العذاب تدخل المسرح أمامنا بأشخاصها ، وكذلك شبح كليتمسترا ينهض ويخطب الجمهور ، ثم أقوى وأبعد من هذا أثرا ، عنصر القضاء والقدر الذى يكون ظاهرة مبهمة فسيحة المدى للمسرحية كلها ... أسيرة بتامها كتبت المقادير على جبين كل فرد من أفرادها مصيره إلى التهلكة ، وفى إثر كل سليل من أبنائها نسمع إلى وقع أقدام الأرزاء والبأساء والجريمة ... لا يستطيع أحد منهم مهرباً ... واللعنة جائمة فى مكان القوة والسيطرة التى تمارسها هذه الفئة القريبة من الحاكمين . وهكذا نرى أن قصة حقيرة كهذه القصة من قصص الدم والانتقام ، قد انتقلت فى الحال ، وهذه الوسيلة ، إلى آفاق أسمى ، واكتسبت من فورها أهمية خاصة سائدة من موضوعها نفسه .

ولا جرم أن ثمة وسائل كثيرة متشعبة لاستخدام هذا العنصر من عناصر ما وراء الطبيعة فى المأساة ، وهذه الوسائل تبدأ من تلك الطريقة البدائية التى تظهر لنسا طيف لإنسان متوفى فوق المسرح ، ثم تتنوع حتى تقتصر على مجرد الإيحاء بجو لا يمكن تفسيره أو تحديده معاملة ... جو لا يستطيع أحد أن يقطع فيه بشيء قطعاً باتناً ... الجو الذى يُقذف فيه تلك

التلبيحات الغامضة ... فثغرات الفكر والشعور الهائلة في عالم لا يمكن أن يتبينها النظارة فيه على حقيقتها . وأيسر هذه الطرق كلها هو استخدام أحد الأبواب في المسرحية ، إلا أن هذه الطريقة كما هو واضح تمام الموضوع ، لم تكن أمراً مستطاعاً إلا في مسرحيات اليونان ، وفي الروايات اللدنية البدائية في أوروبا ، في العصور الوسطى . ولقد كان ظهور طيف سماوى في مسرحيات عصر إليزابيث ، أو في المسرحيات الحديثة ، أمراً يكاد ويكون مستحيلاً على الدوام . والسبب في سقوط رواية فلنشر ، « انتقام كيوبيد » يرجع كله إلى إظهار إله الحب في صورة آدمية وهو يتعقب من حوله من الأدميين بالتعذيب . إنه لا يكاد يظهر حتى يكون في محضره شيء فج حال من التلاؤم مع من حوله . لقد تلاشت من أذهاننا تلك الديانة التي كان يمكن أن تجعل تدخله في تدرج الموضوع شيئاً محتملاً ، كما تلاشت من أذهاننا تلك المذاجة الطريفة التي كان يتصف بها أهل العصور الوسطى ، والتي كانت تجعل ظهور كيوبيد على المسرح شيئاً مقبولاً . وقد نجد في مسرحية مثل : الشهيدة العذراء The Virgin Martyr لكانتياها ذكر وماسنجر Dekker & Massinger ، اللذين استخدمتا فيها الملائكة ؛ أو في رواية السكوتس كاتلين المستريضة الذي استعمل فيها الأرواح المتنكرة ... قد نجد في أمثال هاتين الروائيتين أن هذه العوامل السماوية قد استعملت استعمالاً أرسق ، إلا أنه مما لا شك فيه أن استخدام هذه القوى السماوية الرحيمة ، أو القوى الشيطانية الرجيمة في المسرحية المعاصرة يبدو في معظم الأحوال شيئاً شاذاً ، لا يتفق وأذواق الجيل الجديد ومعتقداته^(١) وعلى العكس من هذا ، فقد ساد استعمال الأشباح

(١) هنا بالرمز مما نلته من المحاولات التي بذلتها كتاب أمثال : سير جيمس بارى ، أو مستريتنس ، أو مستر سين ، أو كاسي Sean O'Casey (في روايته Silver Tassie) تلك المحاولات التي يبدو أنهم يقومون بها بقصد خلق جو ملائم لإدخال هذه القوى من قوى ما وراء الطبيعة .

في المسرح الإنجليزي في عهد إليزابيث ، كما ساد في المسرح اليوناني من قبل ؛ وكان المتفرجون يتقبلونها بإحساس المتدهش الذي يفغرفاه اندهالا . ولقد كانت هذه الأشباح صحيحة من الوجهة المسرحية في تلك الأيام ، بل إنا لنجد بيننا اليوم ، وفي هذا القرن العشرين ، من لا يزال يؤمن بأنها حق ، وبأن لها قوة وسلطانا . وقد رأينا أن هذه الأشباح ظهرت أول ما ظهرت في مسرحيات إسكيلوس ثم قبسها عنه يوربيدس ، ولا سيما حين تدرج بها إلى عالم الأرواح والرموز بل زاد فاستخدمها كأدوات للانتقام . وقد تمحس لها سنكا ، ونقلها عنه كيد والمسرحيون في عصر إليزابيث بوجه عام ؛ ومن ثمّة كان شبح والد هاملت هو الخلف المباشر الذي فيه من وشائج النسب ما لا يخفى على أحد لشبح كليتمنسترا في حلقة اليومينيدز (ربات العذاب) من حلقات الأورستية .

ويمكننا أن نلاحظ من النظرة الأولى أن القوة المسرحية للشبح ، مثلها في ذلك مثل قوة البطل الملك ، تتوقف إلى حد كبير على إيمان النظارة . فإذا وضعنا شبحا في مسرحية جديدة ليسكون جزءاً متمماً لها فإننا نكون قد وضعنا فيها أثارة من المخزية ، أو من الكفر القتّال ، ليقضى فوراً على الحالة النفسية الخاصة التي نعلم أن ابتعاثها فيها هو الغرض الذي تهدف إليه المأساة وقد حقق شيكسبير ذلك على ما يظهر ، والراجع أنه حققه دون قصد منه . وطريقة تحقيقه إياه من الأهمية القصوى بحيث ينبغي أن تقف لحظة لتأمل في وسيلته الخاصة التي عالج بها هذه النقطة . لقد كانت الأشباح اليونانية في معظم أحوالها أطيافاً عادية بما وراء الطبيعة ، وإن كانت متصلة بحياة شخصيات الرواية وأعمالها ، إلا أنها كانت منفصلة عنها انفصالاً أساسياً . أما عند شيكسبير فقد كانت هذه القوى الخارقة متصلة دائماً بأفكار وآراء شخصية حية واحدة على الأقل من شخصيات المسرحية المفهومة . ولا بأس من أن نضرب لهذا مثلاً هاملت . ففي هذه المأساة

فلاحظ أن المؤلف يبدي لنا هاملت الأمير ، وقد أخذت الشكوك تفتابه حول مقتل أبيه ، ولما يرشع أبيه على الإطلاق ... ونحن نسمعه يقول في نهاية المشهد الثاني من الفصل الأول : « إنى لأشك في أن تكون ثمة لعبة من أعمال الغدر القذرة » . ثم هو يصيح عندما يسمع الحقيقة من شقيق أبيه غير الماديتين (في المشهد الخامس من الفصل الأول) : يا لروحى التى كانت تتلبأ بما فى صفحة الغيب ! ، وشبح شيكسبير فى هاملت هو من أكثر أشباحه كلها بحاجة ... ومع هذا فإأروع الطريقة التى قدمه بها شيكسبير إلينا ، وما أبرع ما تجنب شيكسبير الوقوع فى الصعوبات التى يقع فيها غيره من المؤلفين المسرحيين باستعمالهم ، هذا الاستعمال التمسنى ، القوى الخارقة للطبيعة ، فى جيل فطر على الشك وإدمان التأمل ، وتتجلى براعة شيكسبير إذا قارنا بين شبح هاملت وشبح أندريا فى رواية المأساة الأسبانية ، تلك المأساة التى لم يمد فيها مؤلفها أى تمهيد لظهور الشبح الذى يدفع به فوق المسرح دفعا فى أول الرواية ، بطريقة فجأة كل الفعاجاة ؛ حتى إنها لا تذهل ، أو لا تخيب رجاء أولئك الذين لا يؤمنون بتلك المعتقدات فقط ، كما يقول جونسون ، بل الذين يؤمنون كل الإيمان بمجىء تلك الأشباح من عالم آخر غير هذا العالم .

وفى وسعنا أن نلاحظ ، أكثر من هذا ، أن شيكسبير لا يوحى إلينا بمثل تلك الطريقة فحسب ، بما يعنمه فى قم البطل من كلام ، وبما يربط به بين شخصية هاملت وبين الشبح نفسه ، بل بطرق أخرى من شأنها أن تخفف المظهر الفج للقوى الخارقة فالشبح فى هاملت لا يراه كل الموجودين فى المكان الواحد . فبرناردو ومارسيلوس يريانه رأى العين ، إلا أن والدة هاملت لا ترى إلا أنه ... هراء ... مجرد هلوسة Hallucination فى ذهن ولدها ... إنه يتكلم ... لكنه لا يتكلم إلى أحد غير هاملت ...

إنه يبدو لنا في صورة مادية ، إلا أن ثمة دائماً هذه الإشارة الحاتلة التي تنبهنا بعد كل الذي رأيناه منه ، أنه مرتبط بشخصية هاملت . وهكذا نرى أن موهبة شيكسبير الخالدة في التحايل تعمل عملها هنا ، وأن إلهاماته هي إلهامات العبقريّة .

وليس من بين أشباح شيكسبير في مأساه العظيمة الأخرى كلها شيح يتجسد تجسداً مادياً كشبح هذا الأمير الدنمركي ؛ أما روح بانكرو في ماكبث ، فهي أكثر روحانية ... إنها تبرز إلى المسرح ، ولكن ما كبث فقط هو الذي يراها ؛ ثم إنها ، إن لم تكن بأجمعها ، فلي الأقل جانب منها ، من خلق عقلية ماكبث ... أو أننا بعبارة أخرى لا يمكننا أن نحمك إن كان شيكسبير قد قصد حقيقة أو لم يقصد أن تكون خلقاً مستقلاً قائماً بذاته . وإنا لنعلمنا هذا الإحساس الذي غامرنا ونحن نشهد شيح والد هاملت حينما نشهد ساحرات رواية ماكبث ؛ أعنى الإحساس بوجود قرابة بين تلك القوى الخارقة وبين أفعالات البطل ، وذلك من ارتباط الساحرات ارتباطاً جزئياً فقط بالقوى الخارجة عن هذا العالم المادى . فأفكار هذه الساحرات وكلامهن تنضبط وزناً وأفكار ماكبث ، وتفسجيم معها . فنحن نسمعهم يتصايحن في المشهد الأول من المأساة : « العدل غدر ، والعدل عدل ، ثم نسمع ماكبث يقول في أول مرة يدخل فيها المسرح : « إتنى لم أر قط مثل هذا اليوم الممتلئ غدراً وعدلاً ، فهل قوله هذا إلا صدى يدركه السامع عن طريق الزمن ؟

ويسأله بانكرو بعد النبوءات الثلاث ، وهو يكشف لنا بتعجبه حالة ماكبث النفسية ، التي لم تكن إلا استجابة لأحلامه التي يلجج بها لسانه :

سيدى الصالح : لماذا تشرع في عمل أشياء ، ثم يظهر عليك الخوف من المضى فيها ، وهى لا تدل إلا على العدالة الحقّة .

إن الأمير « ذاهل أيضاً ؟ ... ذاهل يسبب هذم الأفكار التي

يضطرب بها فؤاده... أفكار الملك... والقتل! والخطاب الذى يرسله إلى زوجته يفني بما لا مجال فيه للشك عن أن الزوجين الآثمين قد درسا الموضوع قبل أن تبدوله الساحرات فى المرج بأيام طويلة، ومن ثمة، فهؤلاء الساحرات مخلوقات مادية من جهة، ومخلوقات عما وراء الطبيعة من جهة أخرى... ثم هن من جهة ثالثة الأمانى المجسمة التى تغازل ماكبث نفسه، وهنا يمكن الإحساس الذى يصلنا بقوى الكون السرمدى، الكون المبهم، بما فيه من قوى لا يمكن أن تصل إليها حواسنا، وبالرغم هذا الإحساس القائم فنحن لن نزال يساورنا الشك فيه. على أن براعة شيكسبير وحسن احتياله تبطل حجبنا فيما نسبى إليه من رأى... سواء كان هذا الرأى السباق ناشباً عن إيمان أو عن كفران.

الشعور بالفضاء والقرر :

على أن الأشباح المسرحية، حتى ولو كان الذى يتناولها رجل فى عبقرية شيكسبير، ستظل على الدوام طريقة فجأة إلى حد ما فى التعريف بالقوى الحارقة عما وراء الطبيعة. والراجع أن الشعور العام بسلطان المقادير الذى تصوره عدة مآس قديمة أو محدثة هو أقوى أثراً وأكثر ارتقاء من هذه الأشباح، فنحن نشعر فى مأساة مثل أوديب تيرانوس أن ثمة شيئاً لا ينفك يحبط ما يبذله الإنسان من جهد، فالتقدر يبدو فوق المسرح أشبه بممثل رابع، يقوم بتمثيل دور رئيسى، فهو يغش، ويخادع، ويختان، ويرقب بأبسامته المزججة تصرفات الملك الشقى الكثيرة الخطأ.

وشيكسبير هو الآخر يقدم لنا هذا الشعور بالتقدر فى المأساة، ولكن بصورة أخرى معدلة. ومأساته الوحيدة التى نشعر فيها بالتقدر شعوراً عميقاً هي روميو وجوليت، وهذه المأساة تختلف عن مآسى شيكسبير

العظيمة من عدة وجوه .

وهناك نقطتان لا بأس من إيرادهما هنا . أولاهما ، أن شيكسبير يصور لنا في هذه المسرحية وفي مسرحياته الأخرى كلا من التصيب أو البخت أو الحظ ، ثم القدر . وهو يعنى بالبخت أن ثمة شعوراً بسلطان عالم خارجى يسيطر على أعمالنا ، وإن كان يشير إلى هذا الشعور إشارات غامضة مذبذبة . ثم هو يعنى بالقدر أن ثمة افراضاً مباثراً بأن ثمة عاملاً خارجاً للطبيعة . يحس الناس به أو لا يحسون به ، يوجهنا ويُشكّل أفعالنا . والفكرة الثانية عن القدر ظاهرة في روميو وجوليت كما رأينا ، فالحييدان سيئا الطالع من أول أمرهما ... فهى ذى جوليت يجيئها التذير في منامها بما ينتظرها من سوء البخت ، وكلبات روميو عن الأمل في أول الفصل الخامس كلمات مضطربة ومُشكّكة كأنما كان قد سمعها كأن سماوى ذو نظرة شزراء ، فراح يعبث بلمبته البائسة التى على الأرض . وتلس من شيكسبير في مآسيه الأخرى . أنه كان يفضل دائماً أن يضمّنها شيئاً من البخت (أو الصدقة) حسب . فالصدقة هى التى ساقطت هاملت إلى اعتلاء ظهر مركب القرصان ، والصدقة هى التى ساقطت دنكان إلى ماكبث ، والصدقة هى التى جاءت ببيانكا حينما كان عطيل يسرق السم . أما القدر ، والقدر المباشر فلم يجىء من روايات شيكسبير إلا في هذه الرواية الوحيدة التى هى من بواكيره المسرحية (١) .

والنقطة الثانية هى أن شيكسبير ، وبخاصة فيما جرى عليه من طريقته في الإيجاء ، ومن موقفه البارع من المسائل التى تحمل في طياتها الشك . كان

(١) لابد من الرجوع إلى مقال الدكتور سمات من للأساسة « دراسات » (الجمعية الانجليزية ، المجلد الثامن) إذا أردنا مهبداً من للمعلومات عن البخت والمصادفة في مسرحيات شيكسبير .

يكثر من المبالغة في تجسيم القدر المكتوب ، إذا عارضنا هذا القدر بالمصادفة في مآسيه ، وذلك بإدخال شيء من الحديث بين شخصياته عن الموضوعات الخارقة للطبيعة ، وعن تأثير الأجرام السماوية على أعمال الإنسان . على أن هذا الحديث عن أثر النجوم وعلاقته بمصيرنا هو حديث إجمالى ، بمعنى أنه لا يعطيك تأكيدات ثابتة . وما هو ذا آدمند في الملك لير ، يقول مستهزئاً : « إنها لغزارة طريقة منا ، نحن المتحذلقين من أبناء هذه الدنيا ، أن نقسب إلى الشمس والقمر والنجوم ما يصيبنا من غن ، وذلك عندما يسوء بختنا ، وما ينجتنا في معظم الأحوال إلا نتيجة ما نتخيم به أنفسنا من سوء تصرفاتنا . وفي الرواية نفسها يقول « كنت » الذى لم يعلم بما قاله لإدمند :

إنها هى النجوم

النجوم التى فوقنا ، هى التى تسيطر على أحوالنا . ونجد شخصيات فى روايات أخرى تردد صدى كلمات لإدمند ، كهذا الذى يقوله ياجو « إننا نحن أنفسنا الذين نصنع ما نحن عليه من أننا كذا وكذا وكيت وكيت » ، فى حين نجد شخصيات أخرى تردد ، بصور مختلفة ، ما يمتدحه كنت . ولقد لاحظ الأستاذ برادلى Bradley بالفعل « أن شيكسبير يضع جميع كلماته التى لا تؤمن بالقدر المحتوم على السنة شخصياته الشريرة ، وعلى لساني لإدمند وياجو بخاصة . وإن يكن عكس هذا لا يكاد يكون ملحوظاً ^(١) . » . والحق أن هذه الكلمات تجرى على السنة الشخصيات الشريرة ، إلا أن هذه الشخصيات الشريرة هى شخصيات لودعية ذات عقلية متألقة . بينما نلاحظ أن كل ما نسمع من كلمات تدل على الإيمان بالقدر ، وعلى تأثير النجوم فى البشر يجرى كله على السنة الأخيار الشرفاء ، الذين هم بالرغم من ذلك ، أغبياء ، مغفلو الذهن عادة ، مثل كنت . وهنا نلاحظ

(١) للقصود بسكن هذا أن تجرى الكلمات التى فيها إيمان بالقدر على السنة الشخصيات الحيرة

أن شيكسبير يقف من هؤلاء وهؤلاء موقفا محايدا ، فهو لا يؤيد ولا يعارض ، وهو يذتفع بمفهوم الناس في القدر ، لكنه لا يتدخل مطلقا بطريقة مباشرة في أعمال الناس ، من حيث هي أعمال تجري بتصرف من الآلهة ، أو بتعمده المجاهرة بما يدل على إيمانه في تأثير القوى الخارقة للطبيعة . بل إن استخدامه للصدفة نفسها هو استخدام عرضي . وإذا استثنينا « روميو وجوليت » فالصدفة عند شيكسبير لا تؤثر بحال في الموضوع الرئيسي للمسرحية ، التأثير الذي يؤدي إلى الكارثة . ولا جدال في أن عودة هاملت إلى دانمركة هي من أعمال الصدفة ، إلا أن هذه المقاتل التي غطت وجه المسرح في ختام المأساة لم تكن من أعمال الصدفة بحال ، بل كانت النتيجة المباشرة لتردد الملك وضعفها ، ولخداع الملك ، ولضعف ليرتس ، وفقدان هاملت لكل ما يجعله يهتم بالحياة أو يحفل بها .

عنصر السخرية في المأساة :

وثمة ، فضلا عن هذه الوسائل التي يدخل بها الكاتب المسرحي جوا من الشعور بقوى ما وراء الطبيعة أعلى وأقوى من الموضوع المسرحي الذي نشهد تمثيله فوق المسرح ، وسائل أخرى كثيرة ، لعلها أقل من أن نحس بها . كما نحس بالوسائل الأولى ، وأقل من أن نتضح لنا في الحال ، إلا أنها مع ذلك لا تقل عنها تأثيرا . فمن هذه الوسائل أن يستعمل الكاتب المسرحي ، في سهولة ويسر ، السخرية المفجعة التي تدل دلالة صريحة ، أو تشير إشارة غامضة ، كيفما كان أمرها ، إلى وجود قوة خارقة عن مدى ما يصل إليه إدراك الإنسان . لقد كانت هذه السخرية المفجعة عند اليونانيين . في واقع الأمر ، السادة التي ينسج عليها آلهتهم كلاما ، أو وعدا ، يرسلونه على لسان شخصية من شخصيات المسرحية . ولم يكن شيكسبير يلجأ إلى هذه الأداة إلا نادرا ، لباستلزامه من اقتراض وجود

قوة واعية في هذا الكون تملك توجيه المقادير - وهو الافتراض الذى لم يكن شيكسبير مستعداً لأن يسلم به . أما السخرية المسرحية التى تنبع من ظروف المسرح فشئ شائع فى رواياته ، إلا أن تكون السخرية موعلة فى عمقها ، أو فى روحها الوثنى ، فيندر أن نجد منها شيئاً فى هذه الروايات . على أننا نجده يستخدم على الدوام تلك المؤثرات الصغيرة الخارقة للطبيعة وذلك بطريق السرد فى كل الأحوال تقريباً . مثال ذلك ما نسمعه عن تمتات الموتى فى شوارع رومة عقب مقتل قيصر ؛ وما يقصه علينا من جنون الخيل فى ما كبت هنا بسلطان القوى الخارقة ما هو إلا أن الشعور إلا شئ جزئى غير شامل :

لقد كان الليل ليلاً طاعياً شديداً المراس ؛ فحيثما رقدنا
كانت المداخن تهاجر فوقنا ؛ وكما يقولون ،
كانت أصوات البكاء تملأ الهواء كأنها صرخات موت غريبة ،
تندرد بظهور أشراط مرعبة ، لحريق يهلك الحرث والنسل ،
وأحداث مبللة ، أسفّر عنها زمان الأحزان ، واليوم المستكن
يملاً بنعيبه الليل الطويل العمر : إن بعضهم يقول ، إن الأرض
قد تمحّمت ، وأنها ترتجف بالفعل (١) ...

وهكذا يورد شيكسبير حديث تلك القوى ، إلا أننا لا نستطيع أن نجزم بأن لينوكس Lennox غير مخطئ ؛ فهذه الأحداث الخارقة للطبيعة مقولات مروية ، وليست حقائق يجوز ما بها ؛ وبممكننا أن نلاحظ من هذه القطعة أن الحوادث الغريبة ليست وحدها التى لا تظهر لنا فوق المسرح ، بل تلك الحوادث الأشد غرابة كأصوات البكاء التى تملأ الهواء ، وارتجاف الأرض ، فهى مسبوقة بعبارة « كما يقولون ، المملطمة » ، التى يقدم بها لهذا الكلام لينوكس نفسه ؛ وكل الذى يجزم بأنه قد شاهده هو سقوط المداخن ،

ونعيب اليوم . ومن هذا القليل تقريباً حديث كاسكا عن نُذُرِ الشؤم التي ظهرت للناس قبل مقتل قيصر ^(١) . فهو يؤكد لنا أنه رأى بعينه د عاصفة تساقط منها النيران ، وعبدأ كانت يده تشتعل ، وأسدأ يتمنس بين الناس مكشراً عن أنيابه ، لكنته يقول إنه لم ير د هؤلاء الذين كانوا ، يروحون ويفدون ، د في الشوارع ، وقد امتدت حولهم ألسنة النيران ، وإن كانت طائفة فقط من الفساد اللأني استولى عليهم الرعب قد رأتهم رأى العين !

الإيهام الذي يستدر العاطفة :

إن هذه المقطعات الأخيرة من يوليوس قيصر ومن ما كتبت توضح أيضاً طريقة أخرى أقل شأناً من الطرق التي ذكرناها لإحداث تأثير بوجود شيء خارق للطبيعة ، طريقة كان شيكسبير يكثر من استعمالها على نطاق واسع . فقد كان يستخدم في مآسيه وفي ملاحمه على السماء نوعاً مما لا بأس من تسميته د الإيهام الذي يستدر العاطفة ، أو إن أردت د نوعاً من الرمزية الطبيعية ، وهو ما يتجلى في صدارة خفيفة في قول بورشيا في الفصل الأخير من « تاجر البندقية » : « لقد أوشك الصبح أن ينبلع » ، ويتجلى أكثر من ذلك في قول بدارو في الفصل الأخير من « ملهاة جديجة بلا طمع » .

: Much Ado about Nothing

عموا صبا حاياها السادة ؛ أطفئوا مشاعلكم .

فقد انطلقت الذئاب لتقتنص ؛ ثم انظروا ! هذا هو النهار البديع ،
يرقش الشرق الرستال بقطاط ومادية

بين يدَي عجلات فوريوس ^(٢) ومن حولها .

ثم هو واضح في ظلمة القصر الذي قتل فيه دنكان وفي كدورتته ،
وفي مشاهد العاصفة في مأساة الملك لير ، حيث يبدو أن السبر د المنهال

(١) يوليوس قيصر الفصل الأول ، المشهد الثالث .

(٢) أهولو وب الشمس ،

كالسياط ، والريح العاصف ، كائنات تعطف على الملك الطاعن في السن ؛ فالعاصفة في الخارج رمز ، بصورة ما ، لعاصفة الجنون الناشئة في مخه هو . وهذه الرمزية الطبيعية قد استعملها بالطبع شعراء مسرحيون آخرون . قديماً وحديثاً ، ولكن ليس بالمقدار الذي استعمله شيكسبير في مسرحياته ، وأعظم مثال لذلك في المسرح اليوناني هو ما نراه في ظاهرة مأساة سرفوكليس د فيلوكتيتس ، التي تكاد تكون مأساة رومسية .

العقدة الثانية :

إن ظهور البطال الملك . واستخدام القوى الخارقة للطبيعة في إحدى صورها العديدة ، كما رأينا ، وسيلتان من أكثر الوسائل شيوعاً لضمان وجود شعور بالروح العالمي العام الذي كان الكتاب المسرحيون في اليونان وفي عصر إليزابيث يستخدمونه . وبممكننا الآن أن نترك هذا كله انتناول وسيلة رومسية شاعت بمقدار ما بين المحدثين ، وإن أنكرها القدماء بسبب ما كان يلتزمه مسرحهم من قيود . أما هذه الوسيلة فهي العقدة الثانوية ^(١) فلسكى يعارض الكتاب المسرحيون في عهد إليزابيث ، وشيكسبير بخاصة ، الشعور بالفردية ، والشعور بالروح المفجعة الانفصالية التي يرفع منها ظهور شخصية بارزة تقوم بدور البطولة في المسرحيات العظيمة جميعاً ، نراهم قد أكثروا من جعل العقدة الثانوية نسخة طبق الأصل ، أو شرحاً لمشروع المسرحية الأصلي ؛ ومن ثمة كانت ظروف لير وقدره غير فردية ولا انفصالية ،

(١) العقدة ترجمة ل Plot ترجمة لا بأس بها — وفي المعاجم عقدة الزواج : إحكامه ، وإبرامه . . . وللغصود بها في المسرحية إطار الموادث في الرواية وجبكتها ، وطلتوت عليها الفروع theme ؛ ولعن المسرحيات عقدة أصلية — أي إطار — أصل للحوادث ، وعقدة ثانوية subplot أو أكثر — أي موضوع ثانوي أو أكثر — إلى جانب الموضوع الأصلي (د)

فهر قد طردته ابتناه اللتان اعترفتا بحبهما له ، ولم يمن به إلا ابنته التي طردها عنه بحماقته . ومثل لير في هذا مثل جلوستر الذي يخدعه ابنه لإدموند ويخونه بالرغم من حب أبيه له ، بينما ابنته إدجار ، الذي شرده هذا الوالد والحق به الأذى ، يصحبه في بأسائه ، ويخفف عنه من أشجانه . فهذا التطابق الشديد الوضوح والذي لا يخفى أن شيكسبير يستخدمه لغرض مقصود ، يجعلنا نشعر بأن سوء مالمية لير من معاملة ابنتيه ليس شيئاً اختص به هذا الملك ، وبالأحرى ، ليس شيئاً انفصالياً أو فردياً لأننا نرى منه صورة طبق الأصل حينما وجهنا البصر في موقف جلوستر . ونحن حينما نرى ذلك فإننا مسورة ون - في غير وعى - إلى الاعتقاد بأن سوء معاملة الأبناء للأباء قد يكون أمراً ذا منزى أوسع مدى وأعظم كثيراً مما كنا نظن . وهذا هو ما نلاحظه في « ماكبث أيضاً ... فباتكو تلح عليه المغريات التي تشبه تلك التي أدت بالملك إلى حياة القتل والجريمة .. واسمع إليه وهو يقول في أول الفصل الثالث : « صه لا تردد ، تدرك أن أفكاره الخبيثة متغلغلة في فكرة الفوز بالعرش ... ومعنى هذا أن ماكبث ليس وحده الذي كان يشتهي التاج ويطمع فيه ، وموقفه ليس غير مرتبط بمواقف الآخرين (إنه ليس انفصالياً ولا فردياً) . ولعلنا نرى كذلك ظاهرة شبيهة بهذا في « عطيل ، وفي « هاملت ، وفي كلتا هاتين الروايتين تعمل المقدمة الثانية بالتباين ، أكثر عما تعمل بالتطابق . فإساءة عطيل تقوم على ما ألقى في روع البطل من خيانة زوجته لعمود الزواج ، وموضوع هذه الخيانة يتكرر في العلاقة بين ياجو وأميلييا ^(١) . أما في « هاملت فال موضوع هو انتقام ابن من قاتل أبيه . وهذا يتكرر بصورة مختلفة فيما شهدنا من انفعال ليرئس عندما سمع بمقتل أبيه .

ووجه التباين ، مهما يكن أمره يتأكد في عطيل . فكما نرى ياجو مناقضاً لعطيل ، وكما نرى سرقية أميلييا مناقضة لبراءة دزدمونه ، نلاحظ

(١) وربما يتكرر أيضاً في العلاقة بين كاسيو وبيانكا .

بالمثل أن هاملت تقيض ليرقس الهاجج المصمم الذي لا ينتفى . كما نلاحظ التناقض بين پولونيوس الرئاد الضعيف ، والمملك القوى المستقل ، النموذج المجسم للأمير الدنمركى .

ونعود فنقول إن التصريح الفعلى لا لزوم له فى المأساة ، وقد لفتنا شىكسبير إلى ذلك . وإن الإيجاء ، ومجرد الإشارة ، وإيراد الحقائق فى معرض الكلام كأنها تقاهات خالصة ، كل هذا يحظى على الفور ، وفى كثير من الأحيان بأهمية عظيمة الشأن داخل المسرح ، بل أهمية طاعية لا يبلغ شأوها شىء آخر .

الرمزية فى البطل :

إن استخدام العقدة الثانوية المتصلة بموضوع الرواية الأصلية ليس من الأشياء كثيرة الاستعمال فى مسرحياتنا الحديثة . ولقد حدث رد فعل معين لبعض المسرحيات الرومنسية فى عهدها الأول ، وهى تلك المسرحيات التى كانت تبدو أحياناً وكأنها لا شكل لها ؛ وقد كان من شأن رد الفعل هذا ، بالإضافة إلى الحاجيات الحديثة لمسرح القرن العشرين ، أن يهبط بكل من المأساة والملمهة إلى منزلة تقرب من النسب الكلاسية ، ولهذا ، فلا تكاد طريقة من تلك الطرق التى أسلفنا القول عنها فصلح للاستعمال طبعاً طبعياً فى الوقت الحاضر . على أن ثمة طرقاً أخرى يستطيع الكتاب المحدثون أن يسلكوها ؛ ولعل أهم هذه الطرق هى طريقة تأكيد شخصية البطل بالربط بينها وبين المثل الأعلى ، أو بينها وبين العقيدة ، أو بينها وبين الطبقة ، تأكيداً ليس من الضرورى أن يتم التعبير عنه بالإسراف فى استعمال الكلام الطويل . وقد كان استخدام هذه الطريقة يجرى فى نطاق ضيق عند اليونانيين ، فى حين لم يكن يستخدمها شىكسبير قط ؛ أما الكتاب المسرحيون فى القرنين التاسع عشر والعشرين فقد لجأوا إليها فى أوسع نطاق . وإذا نحن رجعنا إلى مأساة

Arden of feversham من جديد فسنجد أن أردن لا يصور شيئاً على الإطلاق خارج نفسه ؛ مع أنه لو كان رمزاً لنقط من الناس ، أو لو أنه كان ينطوى في ذاته على صورة لمثل أعلى ؛ أو لو أنه تجاوز إلى ما وراء مجرد الوجود الفردى ... لو أنه كان شيئاً من ذلك ، إذن لكأن المسرحية التى هو بطلها قينة بأن ترتفع إلى مستوى عظيمة مسرحيات شيكسبير إلى حد كبير ؛ وحتى لو أنها كانت مفتقرة إلى جميع الوسائل الأخرى التى يحدث بواسطتها الشعور بالروح العالمى العام ، إما بوجود عنصر المللكية ، وإما بالإيجاء بوجود عنصر قنوى ما وراء الطبيعة ، أو عنصر الموضوع الثانوى ، لأمكن أن يكون لها مظهر جديد ، ولأمكن أن تسترعى انتباهنا ، وتثيرنا كما لم تستطع الآن أن تفعل .

ولقد يبين لنا الأستاذ فوجان ، الذى تتبع على هذا النمط الخطئة التى وضعها هيجل Hegel أن سوفوكلس قد استخدم هذه الوسيلة فى مأساته أنتيجوني (١) . ففكر يون فى هذه المسرحية هو ممثل العدالة التى تقوم على القوانين الأرضية . أما أنتيجوني فنمثل العدالة التى تسمى على القانون كما نعرفه ، وهى بذلك تلمس فينا أعماق الغرائز التى تنطوى عليها طبائعتنا العليا . ومسرحية هيود Heywood : The English Traveller ترفعنا هى أيضاً ، وبطريقة من الطرق ، فوق حدود الفردية ، وذلك أن جيرالدين الصغير هو أكثر من أن يكون شخصية انفصالية ؛ لأنه يمثل طبقة من أولئك السادة الأمماء ، ذوى النفوس الكبيرة ، الذين يعدون إلى أوطانهم بعد

(١) هذا وإن لم يربط فوجان بين هذه الوسيلة وبين صانع الروح العالمى العام . وإن شاء الإطلاع على نقد آراء هيجل بصدد هذه للمسرحية أت يرجع إلى كتاب الأساس Tragedy للدكتور سمارة .

سنتين من الضرب في الآفاق ، وهم غير « إنجليز ولا طليان ولا بالشياطين
البشرين ، *Ingesi italiani, diavoli incarnati* .

بل يعودون أقوى مما كانوا نبالةً في أيامهم الخوالى ، وقد ذهب
الدمائة والتهديب بما كان في خلائهم من تفانص . وهذا هو الذى يجعل
مسرحة هيود شيئاً آخر غير مسرحة أردن أوف فشرام التى لا نعرف لها
مؤلفاً . إنه هذا الإحساس الذى تنطوى عليه ... إحساس هذا الشيء الذى
هو أسمى من الصفار والتفاهة وأسسمى من الشيء المؤقت .. الشيء الذى له قيمته
العقيقة ، ذات الروح العالمى . ومسرحيات إيسن زاخرة بتأكيد الشخصية
هذا ، وإيس الدكتور ستوكان ، فى مسرحة عدو الشعب ، مجرد رجل طدى:
إنه ينطوى فى أعماقه على مثل أعلى للحياة الإنسانية ، وهو يمثل فى الوقت
نفسه لطبقة ولعقيدة ، وكونه يمثلها حقيقة على هذا النحو ينتقل بموضوع
الرواية إلى آفاق أفسح من حدود هذه المدينة النرويجية الصغيرة ، ويمطى
المسرحة جاذبية عالمية ؛ وتتجلى فى مأساة فاوست لجيته مثل هذه الظاهرة ،
لأن فاوست هو ، بصورة من الصور ، التعبير الحى للمُثل عصر بأكله ،
ولمعتقداته الروحية .

والراجع أن هذا سيكون أحد المصادر الرئيسية للكتاب المسرحيين
فى المستقبل . فعصرنا عصر من عصور المُثل العريضة ، عصر العقائد التى
تجتذب الأفراد حتى لتستوعبهم استيعاباً ، عصر الطبقات الكبيرة ، حتى طغاة
هذا العصر تميز شخصياتهم بشيء من هذا . لقد كانت أهم اعتراضات ما زبني
على شيكسبير أنه لم تكن له نظرة محددة فى الحياة ، ولا ميل سياسى أو عقيدة
مهيمنة على نفسه ، وأن شخصيات مسرحياته ، كانت لهذا السبب ، تنقصها هذه
الاشياء . ومن ذلك قوله :

«المستقبل غير ناطق فى صفحاته . الحاسة من أجل المبادئ الكبرى مجرولة»

“l'avvenire é muto nelle sue pagine, l'entusiasmo
pei grandi principi é ignorato” .

إلا أن عذر شيكسبير في ذلك هو أن عصر إليزابيث كان صورة من هذا . لقد اشتد ميل الناس اشتداداً كبيراً في السنوات الأخيرة إلى العقائد التي لا شأن لها بالدين . ولقد كان ذلك الميل شيئاً ملحوظاً في حرب سنة ١٦٤٢ الأهلية ، كما كان ملحوظاً في التمرد الذي حدث سنة ١٦٨٨ ؛ بيد أنه لم يبلغ ذروته إلا بعد أن خلقت الثورة الفرنسية علماً جديداً على أقطار العالم القديم . ولقد كان اتجاه الأدب . منذ سنة ١١٨٩ ، شأنه في ذلك شأن الحياة ، نحو التعبير عما يخامر أقدسة الشعوب من الأخذ بالأساليب الاشتراكية ، ونحو تجميع الشخصيات وفقاً لمقاييس أكثر شمولاً ، وإن تكن هذه المقاييس الأكثر شمولاً ربما أمكن أن يعبر عنها تحيراً رمزياً بواسطة شخصية واحدة ذات ذكاء قد وبصورة نافذة ؛ وفي بعض الأحيان كان الأدب يتجه نحو الإنكار التام للشخصية ، وفي أحيان أخرى نحو تحقيق الشخصية عن طريق التكتيل والجماعية ، كما يتجلى ذلك في التفكير الفوضوي الذي صور له لنا في عالم الأدب الكاتب وليم موريس W. Morris . إن الراجح أن تميل مسرحية المستقبل التي تعبر عن هذه الاتجاهات نحو عرض القوى والطبقات والعقائد الأعظم شأناً ، وذلك للأسباب التي قدمناها ؛ وسيكون عرضها لها إما بصورة معنوية ، وإما بصورة رمزية ؛ تلبسها في ظهور شخصية مجسمة ممثلة للقرعة أو للطبقة ، أو العقيدة .

إن أمثال هذه الروايات التي من قبيل مسرحيتي جولنورثي : الكفاح Justice والعدالة Strife ليست مجرد روايات مشا كل اجتماعية . بل إنها مآسٍ تلتقي فيها قوى الحياة الحالية وطبقاتها ومعتقداتها ثم يصطارع بعضها مع بعض . فالشخصيات التي تتصارع في مسرحية الكفاح ليست أفراداً ، كما كان يمكن أن تكون في عصر إليزابيث ؛ إنها شخصيات صورية ... رموز لعناصر أضخم من أن تظهر في حدود المسرح العادي ؛

لأننا حيناً وجهنا النظر في جوانب الفنون الحديثة نستطيع أن نشهد شغفاً بالمثل الأعلى ... شغفاً بتجسيم القوى المعنوية أو الجماعية في صورة ملبوسة . وهذا الشغف يصل إلى منتهاه في مسرحية عالمية مثل مسرحية الكاتب هاردي التي أسماها : الحكام بالوراثة Dynasts ويحق لنا أيضاً أن نتوقع رؤية اتساع أفق المسرح في المستقبل ، وتعديله بما يتفق وتحقيق هذا الشغف في صورة أكل .

الرمزية الخارجية :

ويلحق بهذا التمييز لشخصية بطل إحدى المسرحيات الخاصة بطبقة أو ببقيدة الاستعمال الآخر لما يمكن أن نسميه الرمزية الخارجية ، تلك الوسيلة التي استعملها الكتاب المسرحيون في جميع العصور ، وإن كنا نرجح أن استعمالها لم يبلغ شأوه إلا في زمننا هذا ، وثمة شاهد لا نظيره على ذلك في البطة البرية التي يرد ذكرها في مسرحية لإبن التي تحمل ذلك الاسم . والخيل في مسرحية روزمارشولم Rosmersholm هي مثل من هذا القبيل ، ومسرحية سنج Synge المسماة Riders to the Sea لها جو مشابه . ونحن نلصق في جميع هذه المسرحيات محاولة من الكتاب للدشب هدف من الأهداف خارج شخصيات المسرحية أنفسهم ، ومما لفتهم لهذا الهدف بوصفه قوة ، أو رمزاً لقوة تعمل من الخارج على موضوع الرواية ؛ أو أنهم بالجلونه بوصفه كناية عن مجال أوسع مدى للوضوع ، مجال يصل الشخصيات المسرحية بالعالم دون قيد ؛ وهذه الرمزية الخارجية تستخدم الغرض المضاعف الذي نخرج فيه في جو واحد بين الشخصيات المتنوعة في المسرحية بحيث تربطهم بجمهور النظارة ، وبالعالم الخارج عن نطاق هذا الجمهور ، وبين إيجاد شيء من الإيماء بقوى أخرى زيادة عن الأحداث التي تجري فوق المسرح . والمياه المصطنعة التي يشير

إليها في كثير من الأحيان المستر ماسيفيد في مسرحية « مأساة نان ، (Tragedy of Nan) تعطينا ، إلى حد ما ، صورة من ذلك . والحاتم والبئر في رمزية ميتزلنك : إلياس وملسندة ، هما شيثان رمزيان ، مستقران ... شيثان لا يتغيران كما تتغير شخصيات الرواية . والظاهرة الخلفية^(١) لمسرحية الكاتب برزبزشسكي^(٢) المأساة الجليد Snow لها هذه القوة نفسها ، فالمدى الشاسع المغطى بالثلج في هذه المسرحية ، والذي يرى بسهولة من خلال نوافذ تلك الحجرة الدفينة هذا الدفء المحبب ، يهيء جوا عاما للمأساة . وليس الثلج وحده رمزاً لعقل برونسكا ، بل هو رمز أيضاً لشيء خارج برونسكا نفسها ، رمز لشيء أعظم ، وسرمدي . وثمة شيء له مثل ذلك التأثير في مشهد لعبة الورق في مسرحية هيود : امرأة قتلها الشفقة A Woman Killed with Kindness حيث يبدو أن توزيع الورق ، وتقدم اللعب ، ينسجيان انسجاما غريباً مع كل من حوادث المسرحية وعواطف شخصياتها . وتظهر هذه الرمزية الخارجية أحيانا في صورة شخص ، وفي هذه الحالة تربط نفسها باستعمال القوى الخارقة للطبيعة . فالمرية في تلك الرواية التي ذكرناها أخيراً للكاتب برزبزشسكي هي شخصية رمزية شبه مرتبطة بعالم آخر . والمجنون العجوز في مأساة نان له مثل قوة تلك المرية . والاحداث في مأساة ماكبت تهيء لهذه الرواية وحدة النغم والروح العام العالمي ؛ وهي الوحدة التي يهيئها الشعب للمأساة هاملت .

الرواية :

على أن إدخال مثل هذا الشخص الرمزي يستبعد عادة في المأساة الحديثة

Background (١)

Przybyszewski (٢)

لأسباب متتضعة لنا حالا . لقد انتهى الشعور القديم بالقدر ، والإيمان بقوة غارقة للطبيعة لم يعد يلائم الفكر الحديث ؛ وقد حل العلم وتفسير الحقائق بالوسائل الطبيعية محل الخرافات والإيمان بمؤثر مباشر فوق طبيعة البشر . ولا يتجلى هذا التبدل في وجوه النظر كما يتجلى في اختفاء الموضوع اليوناني القديم الذي يقول بأن أسرة ما قد حكمت عليها المقادير بالهلاك ؛ والاستعاضة عن ذلك باستعمال الوراثة ... إن الوراثة هي القدر في حياتنا التي نعيشها اليوم ؛ والشخص الملهود ، ورجل العلم في هذا العصر ، يريان فيها من الرعب وإلقاء الذعر في القلوب ما كانت ربات المقادير الثلاث تلقيه في قلب الرجل اليوناني القديم . وأشهر الأمثلة التي استخدمت فيها الوراثة هو ما نراه في مسرحية الأشباح للكاتب إيسن ، إلا أن هناك أمثلة أخرى كثيرة في المسرحيات الحديثة استخدم الكتاب فيها عنصر الوراثة بما لا يكاد يقل قوة عما استخدمها فيه إيسن . والروح المجمع الحقيق في مأساة الأشباح ليس مصدره ما يقاسيه أفراد الرواية فحسب من ألم وبأساء ، بل مما يؤكد الكاتب في أذهان القراء وجمهور النظارة من أن ما يشاهدون إن هو إلا لعنة لا يقتصر خطرها على حياة الفرد فحسب ، ولا تنتهي بموته وأن للوراثة سلطانها على الجميع . ولا يمكن بالطبع معالجة موضوع الوراثة في أقصى صورته ، في كثير من الأحوال ، دون أن يصبح موضوعا عملا ورتيبا ؛ بيد أننا نستطيع أن نهذه بطرق شتى بحيث يبدو في شكل مستور ، وإن لم يكن أقل تأثيراً في النفوس بالضرورة . والروايتان المذكورتان آتقا ، وهي مأساة نان ، والجليد ، توحيان لنا بشيء من هذا التهذيب ، بطريقة ما ، وإن لم يذكر ذلك بالفعل . فمأساة نان ناشئة من الوراثة ... من اللعنة التي لم يكتبها الله ، بل حكم بها المجتمع على فتاة بريئة . ومؤلف مأساة الجليد يُلحّح إلى الوراثة باستمرار ، وهو يذكر لنا أن أخته برونكا قد وضعت حداً لحياتها بطريقة مفعمة ، وليس هذا لحسب ،

بل هي قد أقدمت على ذلك بالطريقة نفسها التي فعلتها بطلاة المأساة : ونحن لا نلبث لهذا السبب أن ندرك العلاقة بين الفتاتين . وهكذا قدر ، في عقلنا الباطن العلاقة بين الشخصيات الواقعة على المسرح وبين القوى البعيدة عنه ، حق قدرها .

وثمة بالطبع طرق أخرى للحصول على هذا الشعور بالروح العام العالمي ؛ فالطرق التي تقل بها الكتاب المسرحيون . القدامى وفي عصر إليزابيث والمحدثون ، مسرحياتهم خارج حدود ميادين الحياة الحقيقية ، أو الحياة الغريبة طرق كثيرة لا يتناولها الحصر . وبعض هذه الطرق يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمصدر الروح المفجع نفسه ، مثل طابع ذلك البوار الذي لاحظته الأستاذ برادلي في جميع مآسئ شيكسبير وطابع البوار هذا يسبغ القرة والسمو على الطابع المفجع كله بتصويره سعة هذا الكون .

وعلى هذا فقد ساقنا تمحيصنا لذلك الوجه من أوجه المأساة نحو تحقيق إحدى الحقائق التي يمكن التعبير عنها ، جرياً مع العادة ، كما يلي : إذا افتقرت المأساة إلى ما يُشعر بالروح العالمي الشامل ، وإذا لم تصور لنا إلا مجرد الأشياء الموقوفة بزمان مخصوص أو التي لا تحدث إلا في مكان بعينه ، الأشياء المحصورة في الزمان والمكان ، فإنها بذلك تصبح شيئاً تافهاً لا غير ، ولن يدور في محسبان أن تسمو فوق مستوى الميلودراما . إن العنصر الأميل في المأساة الرفيعة هو روحها العالمي الشامل ، فإذا لم نثر على هذا العنصر فيها فلسوف تسقط المأساة مهما كانت حسنة الكتابة . ومهما كان موضوعها كاملاً ، ومهما كانت شخصياتها مرسومة رسماً أنيقاً بارعاً ولسوف توضع في صف مأساة آردن أوف قهرشام ، أكثر مما تذكر مع هاملت وعطيل .

الفصل الثاني

روح المأساة

الرأفة والرعب :

إن هذا الشمول ... أو الروح العام العالمى ... يفسر شيئاً واحداً عن المأساة ، لأنه يريدنا أن جزءاً على الأقل من العاطفة التى نكسبها من قراءة مسرحية عظيمة ينشأ مما يحدث بالفعل من أننا مسوقون إلى الاتصال بسلسلة من الحوادث تتصل هى الأخرى اتصالاً رائعاً بارعاً بالعالم الخارج عنها . على أن هذا ليس إلا جزءاً لحسب من العاطفة التى تقرأ علينا . وموضوع هذه العواطف (أو الانفعالات) التى تثيرها المأساة هو ما يمكننا الآن أن نتناوله فى تفصيل أوسع .

لقد قرر أرسطو أن هدف المأساة هو إثارة ^١الرأفة والرعب ^(١) ، وموضوع المأساة هو دائماً موضوع الشقاء . لأنه يعرض بكثرة للتعاسة ، والعذاب بنوعيه ، الجسدى والادنى ، والجريمة . وتصور أهل العصور الوسطى للمأساة على أنها سقوط من الحياة التاجحة المزدهرة ، إلى حضيض الشقاء ، ينطوى على هذه الحقيقة العامة : ألا وهى أن جميع مآسى الأمم كلها تنطوى دائماً على عنصر الألم والشقاء . وثمة مسألتان ربما تواجهنا بهذه المناسبة ؛ أولاهما هى : هل « الرأفة والرعب » هما حقيقة العاطفتان اللتان ينبغي للكاتب المسرحى أن يحرص على توليدهما فى مأساته ؟ أما الثانية فهى :

(١) لارجوع إلى أقوال أرسطو عن العواطف التى تثيرها المأساة اقرأ كتاب
بوتشر (1859) Aristotle's theory & Fine Art ص ٢٤٠ وما بعدها — ومن
ص ١٢٢ إلى ١٢٤

إذا كانت المأساة تعالج التعاسة على هذا النحو فأى لذة نَجْنِها منها ؟
وواضح أن الإجابة على السؤال الثانى من هذين السؤالين يتوقف على الإجابة التى ستجيب بها على السؤال الأول ، ولهذا فلا بأس من أن ننظر أولاً فيما قرره آرسطو من أمر « الرأفة والرعب » - إننا لا نستطيع أن نتأكد بالضبط ماذا يعنى آرسطو بهاتين الكلمتين : لكننا إذا أخذناهما بمفهومهما اللغزى العادى اتروا ينشأ ملياً فيما إذا كانتا تدبران بالضبط عن المواطن المفجعة الخالصة . إن « ما لا شك فيه أن الرعب كثير ما يثيره المسرحية العظيمة ، ولو أن الرعب ليس هو العاطفة الرئيسية فى نفوس النظارة . ولكن الوضع يختلف بالنسبة إلى الرأفة ، فقد يحق لنا أن يساورنا الشك فى أى قدر عظيم من هذه الرأفة تنطوى عليه أية مأساة راقية . والمأساة ، فضلاً عن ذلك ، ليست موضوعاً لسكّاب الدموع . فالشجن يقف فى مستوى أدنى مرتبة فى فن المسرحية عن المأساة ، شأنه فى هذا شأن رقة المواطن التى هى أدنى مرتبة من الروح الإنسانى الخير الأصيل . والشجن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالرأفة ، ولم نر عادة بين كبار الكتاب المسرحيين من انهمك فى واحد من هذين بوصفه المحرك الرئيسى لعنصر المفجعة فى المأساة . إن ريج إسكيلوس ريج عبوس عاتية ؛ والشخصيات التى يقدمها شخصيات فوق مستوانا . من حيث أذهاننا وأخلاقها ، بسبب ترفعها وجاها . ونحن قد لا نستشعر الرأفة لمن نشعر أنهم أرفع منا مقاماً وأعز جاهاً . إننا نستطيع أن نرأف بحال إنسان أو حيوان ، إلا أننا لا نستطيع أن نرأف لحال إله . إن أحداً لا يطالبنا بأن نذرف دموعنا على بروميثيوس أو أورست ، وذلك بالضبط لأنهما أعظم منا بسبب هذا السؤدد الذى يغمر حياتهما . ونحن لا نرأف لحال عطيل إلى درجة الشعور بالرأفة ، لأن عطيل قوة فوق مستوى إدراكنا ... وهو قد يكون رجلاً لجأ - على فطرته - إلا أنه كائن قوى ، وذو هبة .

ونحن لا نبيك عندما تموت كورديليا ، بسبب ما في طبيعتها من صلابة تمنع عبرتنا من أن نفكك .

ونحن ، لهذا ، إذا تناولنا كلا من أصحاب المآسي العظام على حدة ...
كلا من إسكيلوس أو شيكسبير أو ألفييري أو إيسن ، ودرسنا بعض مسرحياتهم لصدمتنا هذه الصلابة وذلك العزم الذي لا يتنى ، والذي يتجلى في شخصياتهم وفي مسرحياتهم . إن ثمة دائماً شيئاً عبوساً وذات هبة يتغشى أرفع آيات فن المأساة .

ونحن نهبط بالفعل إلى بعض المشاهد المثيرة للأشجان في شيكسبير ، وإنه ليصعب علينا أشد الصعوبة أن نقرر هل كان هذا ناشئاً عن ذلك الروح الذي كان موجوداً في أوائل القرن السابع عشر ، والذي كان سبباً في نشأة الملامح المفجعة الرومنسية التي كتبها بومونت وفلنشر حوالي سنة ١٦٠٨ - أو إذا ما كان شيكسبير قد أحس بالحاجة إلى الشجن (أو رقة الشعور) لأمرين: كنوع من التخلص من التوتر المتناهي في الشدة ، كنوع من التباين بين رقة الشعور (الشجن) وبين عبوس المأساة وصراحتها الخالصة فبعد تلك التعادة وهذا الروع الذي لقيه لير في تجواله في المرج الذي اكتسحته العاصفة ، وبعد ما انتزعت عينا جلوستر Coram populo ، نجد أنفسنا فجأة أمام ذلك المشهد الذي كان لا بد فيه من الشعور الرقيق الشاجن ، مشهد الملك الطاعن في السن وهو يستيقظ ليجد أن ابنته (كورديليا) حانية عليه ! لقد يبدو أن هذه هي الفقرة الوحيدة تقريباً ، في مأساة الملك لير التي حاول فيها شيكسبير عامداً إثارة الرأفة ومشاعر الحنان فينا . لقد كان كل شيء في المأساة جامداً كالصخر الأصم ، فهذا المشهد الوحيد كان بمثابة التفريج للأثر الضخم الذي تركته فينا الفصول السابقة ، وكان مهلة من الراحة منحنا إياها قبل أن نغمض في سبيلنا إلى الختام الذي هو أشد هولاً حتى من تلك الفصول السابقة . إن هذه الفقرة بالرغم من كونها فقرة رائدة صاغتها عبقرية فنية صناع ،

ووضعتها في موضعها الفذ الذي ليس لها غيره ، إذا تناولناها على حدة ومنفصلة عن الرواية كلها ، لرأيناها في مستوى أقل مرتبة من حيث التعبير المفجع ، من سائر المسرحية ؛ وهذه الظاهرة نفسها يمكن أن نلقاها في مسرحيات شيكسبير الأخرى . فزددمونه ، هذه الشخصية الضعيفة التي لا تثير فينا أى شعور بالاهتمام بها ، يجعلها شيكسبير غرضاً لمشاعر الحنان فينا . وفي هاملت ، نلاحظ أن مشهد جنون أوفيليا هو مشهد قصده شيكسبير لإثارة مشاعر الضجج فينا . وكل من أشجان دوزدمونه ، وأشجان أوفيليا هي بمثابة التنفيس عما لقيناه من توتر الأعصاب في الروايتين اللتين تبدوان فيهما .

فإذا بحثنا على هذا النحو في العلاقات بين التعبير المفجع الخالص وبين الشجن المثير للعواطف أمكننا أن ندرك جيدا السبب في وجود هذه الهوة التي تفصل بين المسرحيات الجديدة التي ظهرت بين عامي ١٦٣٠ و ١٦٤٠ وبين مسرحيات شيكسبير (المتوفى سنة ١٦١٦) ؛ وأن ندرك أيضاً السبب في أن المسرحيات الحديثة . كـ « كسرحية » الزوجة الثانية لمستر تانكراي ، مثلاً (The Second Mrs Tanqueray) تهبط دون المستوى الأعلى لفن المأساة . إن بعض هذه المسرحيات جيد البناء بصورة رائعة ، والصنعة الفنية فيها صنعة بارعة ؛ إلا أن عوامل الجاذبية فيها موجهة نحو الجوانب الأكثر رقة ونعومة من طبائعنا . إن الإفسان ليتولاه العجب إذ يتساءل عما إذا لم يكن النقد الكلاسيون والكلاسيون المحدثون ينظرون في الواقع نظرة التقديس الحق إلى هذه الحقيقة الخاصة بالمأساة حينما كانوا يجاهدون بكل ما أوتوا من قوة ضد البدعة الرومنسية والمذهب الرومنسى . وبالرغم من أن الكلاسيين المحدثين لم يتناولوا هذه النقطة تناولاً يذكر ، وبالرغم من أنهم لم يسسوا المسئلة بإشارتهم إلى « القدماء » ، وبذكرهم نظريته المحاكاة ، فهم ربما شعروا بأن القواعد التي اخترعوها كان يمكن أن تحفظ للمأساة هذه الصلابة وذلك الجلال الجامد الذي لم يكن يقوى على تقويضه تفويضاً

سريعاً إلا الأفكار الرومنسية . والكتاب الرومنسيون المحدثون يتلفون مسرحياتهم بإهمالهم توخى هذه الصلابة في نسيجها . مسرحيات فورد مسرحيات جيدة إلا أنها ليست من المآسى الراقية ، ومسرحية كولردج " تأنيب الضمير Remorse ، تخفق في إثارة مشاعرنا ، بالرغم من أركانها المظلمة التي تضيئها شعلة متوهجة واحدة ، وبالرغم من مجونها التي تنز منها الرطوبة المتعفنة . والظاهر أن معظم الكتاب المسرحيين في جيلنا الحديث عاجزون عن خالق المأساة الحقيقية لما يفتقرون إليه من ذلك الجلال الذي لا بد منه في الطبع والهدف . ومن الممتع في هذا الصدد أن نلاحظ أن الكتابين المحدثين اللذين كادا يفاجان في تحقيق تلك الصيغة الأصيلة للمأساة الراقية هما أوجين أونيل Eugene O'Neill ، وسين أوكاسى Sean O'Casey وكلاهما يبديان في مسرحياتهما صلابة معينة تكاد تبلغ حد الغلظة في تناول . كلاهما صلب ؛ وكلاهما خشن ؛ وليس منهما من يبدو أن لديه أى استعداد للانهماك في مجرد المشاعر الرقيقة ؛ بينما الرأفة في كل منهما قد طغت عليها عاطفة ما ، أعلى منها وأشد تعجماً . لئنا نجد في مأساة The Silver Tassie " رنين ذلك الانفعال الذي يمنع من التردى الناشء عن ضعف ، في حمأة الشجن الناشء عن سرعة التأثر ؛ إن الكاتب يبدو بنا في هذه الرواية إلى القمة التي تفتح الأبواب على مصاريحها ليدخل الغضب ، وربما الكراهية والتفوق ، وروح البوار والجور ... ، تدخل كلها غير مستأذنة ، وقد تركت كل ما هو مشج محرك للعوطف الرقيقة يتقلب في الحضيض الأسفل . إن سمة الموضوع نفسها ، كما هو الشأن في كل مأساة بمعناها الصحيح ، تتضمن عاطفة أخصب وأعق وأقوى مما تنتجها لنا مسرحية عاطفية بأكية من المسرحيات التي تسيل الدموع . ولنا بعد هذا أن نقول إن المأساة لا تهدف إلى إثارة الرأفة في القلوب لكنها تهدف إلى استظهار شعور يجعلنا نفكر أفواهنا كما نفعل أمام كل ما هو عظيم جليل .

التفريغ من إصر الفجيعة :

(١) نظرية التطهير :

لأننا لم نتناول حتى الآن إلا هدف المأساة الرفيعة ، في الحدود التي يؤثر فيها هذا الهدف على رزوحها العام . وقد يكون من المناسب الآن أن ندع هذا الروح ، أو ذاك الهدف ، لكي ننظر فيما يمكن تسميته : التفريغ من إصر الفجيعة tragic relief ، ومن الكلام على هذا يتألف الجواب على السؤال الثاني من السؤالين اللذين قدمناهما في مطلع هذا الفصل . ومن المسلم به أن المأساة تتناول موضوع الألم ، وأحياناً تتناول موضوع الرذيلة ، وفي كثير من الأحيان موضوع الشقاء ، وفي كثير من الأحيان أيضاً ، وإن لم يكن هذا بالضرورة ، موضوع الموت . ومن ثمة فتمن نستطيع أن نتساءل عما إذا كانت مشاهدة ذلك الألم ، أو هذا الدمار الموحش ، تثير مزايع المستمعة فينا ؟ لقد كانت أقدم الإجابات البائدة عن هذا السؤال هي تلك الإجابة التي قال بها أرسطو ، والتي يؤكد فيها أن المأساة ، بإثارة مشاعر الرأفة والخوف فإنها تحدث فينا تطهيراً Katharsis من هاتين العاطفتين ومن العواطف الشبيهة بهما . وقد شجر كثير من الجدل حول ما تعنيه كلمة Katharsis هذه . ففي أوائل عهد النهضة (حوالي سنة ١٥٤٨) ذهب روبرتلي Robertelli إلى أن الفيلسوف اليوناني (أرسطو) كان يقصد أننا بمشاهدة المأسى نتعبد على الآوار المرعبة ، وهذا مما يساعدنا على السير في طريق الحياة المليء بالشوك . أما جيرالدي فقد زعم أن التطهير لا ينطبق على الرأفة والخوف في ذاتهما ، ولكن على العواطف الشبيهة بهما . وذهب لسنج إلى أننا نفتقر إلى الاتزان في الحياة ، وأن ثمة في طبائعنا إما كثيراً جداً ، وإما قليلاً جداً ، من الرأفة والخوف ، وأن أرسطو كان يؤمن بأن تمثيل الأمور المصنعة كافي بأن يزود أذهان النظارة بقدر ما من التوسط

والاعتدال . أما الملغون الأقدم عهداً فلا يهتأ عرض آرائهم . وأما العلماء المحدثون فقد يبنوا أن كلمة تطهير Katharsis هي في الحقيقة كلمة طبية استعملت هنا استعمالاً مجازياً ، وأن معناها الصحيح هو « التطهير » بمعنى التليين ، (أى أخذ داء مُمسَل) . وقد استعملها أرسطو ، كما وضع لنا ذلك الأستاذ ف . ل . لو كاس ، بالمعنى الحديث لهذه الكلمة ، أى التفرج ، أو تخليص أنفسنا من ألوان الكبت ؛ كما كان يستعملها أيضاً بقصد الإجابة المباشرة على انتقادات أفلاطون المتعمرة (الحنبلية) : على فن الشعر . وقد يكون فيما قاله أرسطو شيء من الحق ؛ إلا أننا لا نجد ما يمنع من الاعتقاد بأن النظرية في ذاتها مسرفة في فاحيتها الأخلاقية بحيث لا يمكن أن يكون فيها الجواب الكامل لسؤالنا . ونحن ، بعد هذا كله ، لا نذهب إلى المسرح لمشاهدة مأساة ، بفكرة تناول جرعة من دواء ذهني (وإن تكن المأساة في مذاق الكثيرين من رواد المسارح لها قطعاً نفس الطعم الكريه الذي يرتبط دائماً بالأدوية المفيدة) ، ثم لا بد من التساؤل عما إذا كنا ننال نصيبنا ولو في غير وعى منا ، من أى أثر حقيق من آثار التطهير ؟ والظاهر أن ثمة أيضاً أشياء أخرى ذات أهمية أكبر في المناظر المفجعة ، وربما حق لنا أن نذهب إلى ما ذهب إليه الأستاذ لو كاس حينما يفض مبحث أرسطو بوصفه قطعة من الدفاع الخاص عن فكرة ما ، غير ذات أهمية ثابتة

(ب) مهزل البطولة :

إذا أمعنا النظر في عواطفنا بدقة فقد نجد أن أول أسباب سرورنا ، بل إن أعظم أسباب هذا السرور المستمد من مشاهدة مسرحية مؤلمة ، وبالأحرى أهم عوامل التفرج من إصر الفجيعة ، هو أن تتجلى في أحد الشخصيات ذات « الشرف الرفيع » سمة من السمات التي يكاد جلال

البطولة يغلب فيها على جميع السمات . وعلى هذا ، فن صميم روح الرواية ينبعث شطر كبير مما يعرضنا عن الرعب والخوف اللذين يثيران مشاعرنا . إننا نستمتع بقراءة « هاملت » ، أو بمشاهدتها ، وذلك بما تلحقة في هاملت من الأمانة والطيبة المتأصلة في غريزته . إننا نراه والظروف تتكالب عليه ومن حوله ، إلا أننا مع ذلك نرغب في مشاهدة هذا كله لأننا نعلم أن شرفه وطيبة عنصره المتأصلة ، سيقتصران على الشر ، وعلى الموت . . . وهذا هو ما يحدث أيضاً في شخص كورديليا ؛ فسكورديليا تموت ؛ وربما خطر في بالنا ، لحظة ، ونحن نقرأ مأساة الملك لير ، أن نتساءل عن الحكمة في قتلها ، إلا أن مثل هذه الفكرة لن تطرأ لنا في بال ونحن نشهد عرضاً تمثيلاً للمأساة ، بل لن تطرأ لنا هذه الفكرة في بال لو أننا قرأنا لير قراءة صحيحة . فنحن لا نفكر فيما إذا كان من العدالة أو من الظلم أن تموت كورديليا ، لأن مسألة العدالة لا تخطر في بالنا على الإطلاق ؛ وذلك لأننا إذا قارنا بين نفس كورديليا ، وما هي مفطورة عليه حقاً . كان موتها لا شيء . لقد أصبح الموت شيئاً لا أهمية له . والواقع أننا نستطيع أن نقول إن الموت ليست له أهمية حقيقية في المأساة . وإذا كانت الملهاة تفترض أن الحياة شيء سرمدى ، وأن الموت حلم من الأحلام ، فإن المأساة تفترض أن الموت شيء محتوم ، وأن الأجل لا أهمية له بالقياس إلى ما يصنع الإنسان قبل أن يذوق الموت .

والمثالان اللذان قدمناهما كلاهما من شيكسبير . إلا أننا سنجد أن شيكسبير ليس هو وحده الذي يتفرد بتصوير الشرف في رسم شخصياته ، فربما لما يعانيه المتفرج من إصر القجيمة . إن السمة الغالبة في المسرحية اليونانية هي هذا الشرف الرفيع ، وتلك النغمة العلوية الجليلة ، فهذا أورست ، ثم أوديب ، وپروميثوس . . . ومن إليهم من الشخصيات البارزة كلها في المسرحيات اليونانية ، هي شخصيات مهيبة في نسب

بطولاتها . لقد رأينا كيف أنها لا يمكن أن تثير شيئاً من الرأفة لما
تسمرنا به من جلالها ... وعلى النقيض من ذلك ... لقد بولغ في تصوير
هذا الجلال حتى ليبدو كأنه يقف في مستوى أعلى منا يجعلهم أشبه بأنصاف
آلهة ، وكأنما يجعلهم شرف هو أعظم درجات من الشرف الذى يليق بسكان
هذه الأرض . وحينما نمن النظر في شخصيات المسرحيات اليونانية ، وفي
شخصيات مسرحيات شيكسبير ، يتضح لنا فى الحال أن مسرحيات البطولة
التي ظهرت فى إنجلترا فى فترة عودة الملكية ، بالغاً ما بلغ رسم الشخصيات
فيها من السخف ، إن هى إلا مبالغات صريحة وبدرجة جاوزت الحدود
فى تصور نعمة البطولة التي تتجلى فى شخصيات إسكيلوس وشيكسبير . ولقد
رأينا من قبل ، كيف أن مسرحيات البطولة هذه قد بالغت على هذا النحو
فى تصوير الصراع الداخلى الذى بلغ كماله فى صفته الطبيعية فى أبطال
شيكسبير ، بحيث أحواله مجرد شأن من شئون الحب والشرف ، وهكذا
نجد أن شخصيتى دريدن : المنصور ومتزوما . لرب هما إلا صورتين
مكبرتين رسمتا وفقاً للخطوط التي رسمت بمقتضاها شخصيتا عطيل وأوديب .
وبالرغم من أن واحدة من مسرحيات البطولة هذه لم ترتفع قط إلى مستوى
التعبير الفاجع الخالص ، فإننا قد نجد أن مسرحية البطولة ، باعتبارها
طبقة خاصة ، تصلح للدلالة على خصائص كثيرة من الإنتاج الصحيح
فى عالم المسرحية . إن مسرحية البطولة ليست إلا مأساة صحيحة تتجاوز بها
مؤلفوها حدود الاعتدال ، وبالغوا فى تفخيم عناصرها ، وجعلها
أكثر وضوحاً .

(ج) الشعور بعامل الرفعة والشرف :

على أننا هنا نواجه مشكلة بالغة منتهى الخطورة والصعوبة . لقد ذكرنا
من أمثلة البطولة فى المسرحية اليونانية شخصية أورست ، ومن شيكسبير

شخصية ماكبث ، وكلتا هاتين الشخصيتين من الشخصيات التي ترتكب جرائم شنيعة شناعة بالغة ويطرق شتى ، ونحن نرى ألا بد من النظر في أمر هذا الشرف من حيث صلته الوثيقة بالفضيلة ، التي تربطها بالشرف وشانج القربى . على أن الفضيلة كلمة غير ذات معنى تام محدد ؛ وهي تختلف من دين إلى دين ، ومن شعب إلى شعب ، ومن أمة إلى أمة . ومن جيل إلى جيل ، ومن فرد إلى فرد . وهذا أمر ربما سلم به الجميع ، اللهم إلا المتطرفون من رجال الأديان من مختلف الطوائف والتسحل . إلا أنه بالرغم من مثل هذا التسليم فليس ثمة من يستطيع أن ينكر أن الإنسانية تنطوى على غرائز معينة مشتركة ، نشأ بعضها عن العادات التقليدية الاجتماعية ، التي تتفق بسببها على تحليل أو تحريم أفعال محددة ، وبخاصة تلك الأفعال ذات الطابع الأمل إلى ناحية العنف . فالقتل مثلاً ، ولا سيما قتل شخص من المقربين إلى القاتل ، ينظر إليه بعين المقت من الجميع ، وإذا أدخلنا جريمة القتل هذه في مأساة ما على أن يكون مرتكبها بطل هذه المأساة فلا مندوحة للكاتب قبل كل شيء ، إذا كان من الكتّاب الذين يراعون كرامة مهتهم وشرفها ، من أن يبرز لنا بواعث عديدة مقبولة لارتكاب الجريمة ، وأن يبدى في تفكير البطل انفعالات لها من القوة ما يكفي لموازنة ما قد تثيره الجريمة في نفوسنا من الاشمئزاز ما لم نعرف ذلك كله . وهذا معناه أننا يجب أن نشعر بأن الكاتب المسرحي نفسه مُشرب بما يمكن أن نسميه أشرف مشاعر القلب الإنساني . فإذا تناول موضوعه كجهد فرصة مناسبة اعرض الحوادث المثيرة للعواطف فيبتذ تسكون مسرحيته إذا كانت تهدف إلى نغمة المأساة شيئاً تعافه النفوس وتنفّر منه تفرزاً ، فإن لم تهدف إلى ذلك فإنها تهوى إلى الدرك الأسفل من مسرحيات الميلودراما . وحلقة حاملات الحزن المقدسة (خوفوروا Choephoree) من مأساة الأورستية لإسكيلوس تمدنا بمثال مناسب للعلاج الراقى لمثل هذا الموضوع ؛ فلقد صور لنا الكاتب

اليوناني في هذه الحلقة البطل أورست وقد امتلأ ذهنه باستمرار بالشك والرعب . وأورست يشعر بالفرع والاشمئزاز من نفسه قبل أن يقتل أمه كليتمسترا ؛ وهو يشعر بالرعب وهو في طريقه إلى هدفه الحائر ، فإذا نفذ جريمته ظهرت له ربات العذاب ، وهي هنا أشبه بمشخصات لأفكاره وانفعالاته هو نفسه ، فلا تزال به حتى تشرف به على الجنون . أما الباعث له على جريمته فقد صورته إسكيلوس تصويراً بارعاً تاماً ، والجريمة بالرغم من الباعث عليها متداخلة في نسيج الرواية ، يُعَشِّشُها الذعر الشديد والعار المطلق .

ولو كان النظارة من جيل أحدث عهداً ، وأكثر حساسية لكان مثل هذا الباعث نفسه أقل من أن يشفع في نظرم لارتكاب الجريمة ؛ وقد فطن ألفييري إلى ذلك حينما رأى أن المؤلف مسرحية من هذا الموضوع ؛ فبطل مسرحيته أورست يتدفع في المسرح ذات العين وذات الشمال ، وقد جن جنونه من شدة الغضب على إيجستوس ، أكثر من غضبه على أمه ... لأنه يعمد سيفه في صدر إيجستوس ، ثم إذا هو يذبح أمه كليتمسترا وهو في غمرة من غمرات الجنون ، ودون أن يدري ما هو فاعل ... لقد أعماه خبله فهو لا يعرف ما يأتي وما يدع ... وحينما يدخل المسرح ومعه بيلاد وإلكترا نراه يتהלل جذلاً بالقضاء على قاتل أبيه :

أورست :
يارعا كما الله ، فيم هذا الحزن
أتما يا شريكى في هذا كله ؟ ... ألا تعلمان أتق قد ذبحته ؟ ...
أنظرا ... إن الدم لا يزال يقطر من سيفي ... أواه ...
إنكما لم تعاركا في انتصاري ... هلما فأشبعنا عيونكما الجمائمة من
هذا المشهد الدسم ...

بيلاد :
يا له من مشهد ... أورست ...
أعطني سيفك ...

- أورست : لماذا ؟ ...
- بيلا د : أعطني سيفك ...
- أورست : ها هو ذا ...
- بيلا د : لسمع ، لمتا لن نستطيع البقاء في هذه البلاد أكثر مما بقينا . تعال .
- أورست : ولكن ... لماذا ؟ ...
- إلكترا : لوه ... تكلم يا بيلا د ... تكلم
- أين كليتمفسترا يا ترى ؟ ..
- أورست : دعها وشأنها
- فريما تكون الآن مشغلة يا شمال النار في الكومة النعسة (١)
- بيلا د : لقد فعلت أكثر من أخذ النار ... ولكن هلم ... تعال .. من هذا الطريق ولا تتكلم أكثر عما فعلت ...
- أورست : ليت شعري ماذا تقول ا ...
- إلكترا : مرة ثانية
- إني أسألك عن والدتي يا بيلا د ... يا للهول ا ...
- يا للقشعريرة التي تسرى في فؤادي
- بيلا د : ياللاكلة ..
- إلكترا : هل ماتت ...
- أورست : هل قتلت نفسها بعد إذ استبد بها جنون الغضب ا ...
- إلكترا : بيلا د ... وامصيتها ا ... إنك لا تهجيب ا ...
- أورست : خبرني ...
- ماذا حدث ؟ ...
- بيلا د : لقد طعنت ...
- أورست : ومن طعنها ...

(١) كومة الحطب فوق جثث ليمبوس لمرقها (د)

پیلاد : هلبا ... لنرحل ، من هنا ...

الكترا : لقد قتلها ...

أورست : أنا ... أرتكب جريمة قتل الام ؟ ...

پیلاد : لأن سيفك

قد اخترق صدرها عندما كنت في غير وعيك ، وقد أعمى الغضب

عينك ، وأنت منقض على إيجستوس ...

أورست : أوه ... أى

ذعر يتفشى ! .. أنا ... قتلها ... إلى هذا السيف

يا پیلاد ... أعطنى إياه ... فلا بد أن ...

پیلاد : كلا ... لن يكون هذا ...

الكترا : أخى ...

پیلاد : أورست أيها التمس ...

أورست : منذا ينادينى بقوله أخى ...

أنت أيها الاثنى التى قد تكون حافظت على حياتى

لتدخرنى لكى أقتل أوى

لأعطنى ذلك السيف .. ذلك السيف ... يا لربات العذاب : ماذا

جنت يدأى ! ... أين أنا ؟ ... من هذا الذى يقف بجائى ؟ ...

من هذا الذى يقف بجائى ؟ ... من هذا الذى يصب على جام

العذاب ؟ ... أوه ... إلى ... أين أستطيع الهرب ؟ ... أين أستطيع

أن أخفى قسى التمس ! ... أبى ... ماذا ؟ ... أتحملق فى ؟ ...

أو ... أنك تطلب دماً

فها هو ذا : الدم ... لى ماهر قسّه إلا لك وحدك ...

الكترا : أورست ... أورست ... يا أخى التمس

لأن أبانا لا يسمعتنا ... فلقد خمدت حواسه ... وينبغى علينا

دائما يا بيلاد العزيز أن تقف إلى جانبه

بيلاد : بالقسوة

شريعتك أيها القضاء المحتوم !

فهذا المشهد الأخير مشهد بالغ حد السكال في تحفظه وقوته . إنه لا يدل على عبقرية ألفييري وشرف تفكيره وخلقه فحسب ، بل يربنا كيف يلائم المسرح بين نفسه وبين حاجيات الأجيال المختلفة ورغباتها . لقد كان تناول إسكيلوس لهذا الموضوع علاجاً من وجهة النظر الإغريقية ، بحيث لو أننا وضعنا أنفسنا في ذلك العالم الجديد لأمكننا أن نلتذد شرف هذا التناول وجلاله ؛ إلا أنه كما أدرك ألفييري ، تناول لا يصلح بالضغط لعالم العصر الحديث .

ونستطيع الآن أن نخلص من مسرحيتي إسكيلوس وألفييري هاتين ، إلى مسرحية لسوفوكلس قريية الشبه منهما^(١) ، حيث لا نلبث أن نرى في الحال ضعفا لا شك فيه في تلك النغمة . . فيينا نجد أورست في مسرحيتي إسكيلوس وألفييري ممتلئاً غاراً وتأنيب ضمير ، نراه هنا وقد خلا من كل أثر للذعر من الجريمة التي جنتها يده . وبالرغم من براءة البناء ، والدقة في رسم الشخصيات ، نلاحظ أن الشعور بالشرف مفقود ، وأن المسرحية تهبط هبوطاً خطيراً إلى حد إثارة المشاعر Sensationalism تلك الإثارة التي هي الصخرة المشحونة التي يرتطم بها فن كتابة المسرحية فيكاد يقضى عليها... ويمثل هذا بالضغط يمكننا المقارنة بين مأساتي ميديا ، سواء التي كتبها بوريندز ، أو التي كتبها سنكا . فيديا التي صورها بوريندز مأساة قد جانبها الرقة وليس لها هذا السناء الرفيع ، ولا جلال البطولة اللذان تنسم بهما مسرحيات إسكيلوس ، ولكن كاتبها اليوناني قد بذل كل ما وسعه من جهة ليستثير من أجل ميديا مشاعر النظارة . إن ميديا امرأة مهجورة لا نصير لها ،

(١) المؤلف يقصد بالطبع مأساة إلكترا (د)

امرأة تحالفت عليها الموم فأيقظت فيها كل ما كان قد سكن في صميمها من وحشيات فجأة بدائية ، حتى لتبدو الجريمة^(١) التي أقدمت عليها كأنما تنبع من مصدر طبيعي . ويمكننا أن نقول إن ميديا پوربيدز هي مخلوقة عاطفية إلى حد قليل ، إلا أنها تصور لنا لوئنا من ألوان الشرف القطرى الساذج ، يختلط فيه الفزع الفج بما يضطرب في صميمها من كراهية ورغبة في الانتقام فإذا رجعنا البصر في ميديا سنكا ، تبين لنا في الحال أننا أمام مخلوقة أخرى ، مختلفة تمام الاختلاف من ميديا پوربيدز فيديا هنا ليست شيئاً أكثر من مخلوق منحط من الشخصيات الشريرة الميلودرامية ؛ ونحن نحاول عبثاً أن نعثر فيها على أى عنصر نبيل نبلا حقيقياً ، إننا نلص فيها كثيراً مما يهز المشاعر ، وكثيراً من ألوان الرعب والقنوط تهال فوق رأسنا أنهايلاً ... بيد أننا لا نلص فيها شيئاً يدل على أن سنكا - مؤلفها الرومانى - كان يشعر بما في جرمها القادح من هول . وبهذا يسقط سنكا في أعظم تجربة . ولا نكاد نجد ما يدعو هنا إلى ذكر شيكسبير على الإطلاق ... فلقد اختار هو أيضاً شخصيات الشريرة ، لكنته راعى أن تنطوى كل منها على شرف رفيع . وهذا ما كبث الذى يُجرم مرتين وثلاث مرات :

إنه هنا في أمان مضاعف :

أولاً : لآتى من أقربائه ، ومن رعاياه

وكونى هذا وذاك يوجب على ألا أكون صاحب هذه القفلة ، ثم كونى مُضيفه الذى يتبغى أن يوحّد الأبواب في وجه من يبغى قتله يحتم ألا أشخذ عليه الخنجر بنفسى . فضلاً عن ذلك فدنسكان هذا يتصف بالحلم والدعة ، وقد كان صريحاً طاهر الذيل في منصبه العظيم . وإن فضائله

(١) الإشارة هنا إلى قتلها مروس زوجها بالقيس السموم أو قتلها ولديها بمعهد من

ستدافع دفاع الملائكة بصوتها المدوي كالطبل ضد
هذه الجريمة الشنعاء ، جريمة القضاء عليه . . . (١)

لأنه يرى أحوال فعله حيثما توجه ، لأنها تجعله يرجف من الرعب أول
ما تخطر بباله . لأنها تملأ خياله برؤى الخناجر الملائخة بالدماء . وهو يقدم
رجلا ويؤخر أخرى نحو هدفه المشؤم . إنها تلفح أيامه البواقى بوخزات
الضمير الذى يؤرقه الفكر .

لعل ثمة شيئاً من الرعب هو الذى يقبض يد هاملت المترددة . لأنه يهتم
نفسه بالجن ، وهو يقول إن « الدين » هو الذى يردده ويُسَوِّقه ؛ وهو
لا يستطيع أن يقدم خنجره فى صدر الملك العسكر فى غير ما نضال ؛ وعطيل
هو أيضاً يرمى كل ما فى جريمته من بشاعة . لأنه يشعر بكل ما فيها من أسف .
ثم هو يقضى على دزدومونه وأحوال البطولة تعتصر شغاف قلبه . فالذى يخرج
عن طوره فيدفنه إلى خنق زوجته هو « باعث » ، وليس أنانية الفيرة ،
وهو بالقضاء عليها إنما يقضى على نفسه .

أطفئوا الأنوار . . . ثم . . . أطفئوا الأنوار

ولأنك مهما جهدت فلن تفتقد فى أى من مسرحيات شيكسبير الخالية
من الشوائب هذه الفضيلة العالية . . . هذا الشعور بكل ذلك الذى هو خير
ما فى الضمير الإنسانى وأسماء . . . ومثل هذا الطابع نفسه تخلقه فى رعبنا
مسرحيات إسيكيلوس وسوفوكلس وإيسن ، وما أجمل ما تصور كلمات جيته
هذه الحقيقة : « إذا كان لشاعر من الشعراء مثل روح سوفوكلس العالية ،
كان تأثيره فاضلاً على الدوام ؛ مهما كان نوع العمل الذى يقوم به » .
والمشكلة هنا ليست مشكلة تهذيب وإرشاد . وليس من الكتاب المسرحيين

العظماء من كان واعظاً مرشداً ، وإن كانوا جميعاً ، وبطريق غير مباشر ، من دعاة الفضيلة الصارمين . وإسكيلوس ، وسوفوكلس ، وشيكسبير ، وراسين ، وآلفيرى ، وإيسن - كل هؤلاء يستوون فيما يشتركون فيه من الترفع والاستعلاء ؛ لأنهم يقفون بمنأى عما يختلغونه من مسرحيات ، ولا يتدخلون في مجريات هذه المسرحيات على الإطلاق ؛ ومن ناحية أخرى ، هؤلاء وإن كانوا جميعاً قد تبنوا تفاهة الدعالة الشاعرية ^(١) ، التى أضلت عدداً كبيراً من صفار الكتاب المسرحيين ، وبالرغم من أنهم كانوا يظهرن بطرقة أو بأخرى فهمهم لضيق ذلك التصور للبأساة ، التصور الذى يجعل من الموت عبوة ومن الحياة مشوبة ، تقول لأنهم مع هذا كله قد دلوا جميعاً على أنهم قادرون بصفة عامة على توخى العدالة .. عدالة أوسع أفقاً وأكثر عظمة (فيما حققوه من ذلك فى مسرحياتهم) . مثال ذلك هذه الآلام التى قاساها لير ، لأنها يمكن أن تعد من جهة عقابه الحق على ما كان فيه من كبر وعُتُو ، إلا أن التعاسة التى انصبت على رأسه لا تتناسب ، من جهة أخرى ، مع غلظته التى غاطها . وقد سماه شيكسبير فجعل من آلامه شرفاً له ورقة .

ورب ناقد يقول إن لير لم يكن قط ملكاً أعظم مقاما وأعز جلالاً ، منه وهو واقف مجرداً من شارات الملك وزخارفه ، مجللاً بهذه الهالة من المهابة المتشعرة التى رُدته إنساناً . وكورديليا هى أيضاً وهى تقاسى بسبب محافظتها على كرامتها ، إلا أن عالماً جديداً يتفتح أمامها ، وهى تقاسى ما تقاسى . ثم هذا هو ما كبث الذى لا يفهم نكد الحياة إلا بعد مقتل دنكان ، ويتأكد من باطل كل ما جنت يده ، ثم يرى ، بمعارضته بين أوراق الخريف الهشيم الصفراء ، التى تذروها الرياح ، وما كانت عليه

(١) العدالة الفاعرية Poetic justice و العمل الأدبى (للسرحة ، واللمعة ، والمنظومة الشعرية) هى أن تنتهى كل من هذه بمقتل الشخصية الشريرة Villain وحباة الشخصية الحيرة تملأ لهما الجماهير (د . خ)

في الربيع الدابر من نضرة وخضرة ، ماذا خسر من جمال وجلال بين يومه وأمه . إن الموت بالقياس إليه ليس بعقوبة ؛ إن عقوبته قد وقعت بالفعل . من أجل هذا يمكننا أن نقول بعامة إن ماساتق إير وهاملت ماساتان فيهما عظة وفيهما إرشاد ، ولكن لا على الصورة التي نحمدها في مأساة الكاتب لـ Lillo ، تاجر لندن ، London Merchant أو مأساة الكاتب هولبروكف Holcroft ، الطريق إلى الدمار ، Road to Ruin ، وهما يتجلى السبب في أن جميع المآسي العظيمة تصور لنا مشكلة . ولا تقدم لنا حلاً على الإطلاق . إننا نواجه في هذه المآسي الرعب والخوف والشرف والآلام في مثلها العليا بحيث نلن مشكلاتها . ونفتقد حلولها . وبالرغم من أننا نقسم بأن كاتب المسرحية العظيم حينما يكون من طراز شيكسبير أو سوفوكلس ، بمعارضتها بسنكا ، هو في جانب النبيل والإحسان دائماً ، فإنه لا يتنخل عن رسالته في عالم الذوق الفني والمهارة البناء بحيث يهبط إلى التيسير بفضيلة من الفضائل ، أو إعطاء العظات والدروس التي يبلجج بها السنة شخصياته المسرحية . . . إنه يترك هذا كله لمن هو أدنى منه مرتبة من الكتاب ، أو لهُؤلاء الذين أضلهم تلك النظرية الباطلة التي لا تجعل من الفن شيئاً له قيمته إلا ذلك الفن الذي يخضع غرضاً لإرشادياً فيه وعظ وفيه هداية . إن براعة شيكسبير في التماس الحيل لفنه هي براعة الفن الراقى ، وهي ليست سمة خاصة به وحده ، بل يشاركه فيها كتّاب اليونان فيما قبل التاريخ المسيحي ، وكتاب أوروبا الحديثة .

(د) الإيمساس بالروح العالمى الشامل :

فن شرف الشخصيات ، ومن شرف الغاية الأخلاقية التي يتضمنها الموضوع - وإن لم يصرح بها الكاتب مطلقاً - يأتي الجزء الأكبر

من التفريج عن النظارة من إصرر المأساة . ولكن هذا ليس هو كل شيء .
فإن جزءاً آخر يأتي من ذلك الروح العالمى الشامل الذى سبق أن
قررنا أنه السمة الأساسية فى كل مأساة راقية - هذا اللون من ألوان
الاتصال بعالم اللانهاية . فإذا كنا من المؤمنين من أهل الأديان ، قلنا إنه
اتصال بقوة إلهية ، وإذا كنا غير ذلك ، قلنا إنه اتصال بقوة الكون
الشاسع الذى لا يعرف الحدود . وحينما وجهنا النظر فى المسرحية الراقية
وجدنا روح هذا التسامى إلى دُرى أعلى ؛ وإن كنا نجد له فى المسرحيات
الأقدم عهداً سمة دينية أكثر وضوحاً بطبيعة الحال . أما فى المسرحية الحديثة
فالأرجح أن تستخدم فيها العوامل العادية - كالنفوس والارتقاء ،
والخصائص العنصرية ، والودانة .. بل العوامل الاجتماعية المجردة ، والعرف
فسكنا أن مأساة الأشباح مأساة ورائة ، نجد أن مأساة نلن ، التى تتناول
الموضوع نفسه ، كما مر بنا ، مأساة تقاليد اجتماعية إلى مدى بعيد . وكثير
من المأساى الحديثة لا تعتمد على شخصيات معينة تعيش فى بيئات منعزلة
بل تعتمد على أفراد لهم مكانهم فى غمرة القوى الاجتماعية التى يستمدون
منها أفراسهم وأتراسهم ، وقد تكون لدينا مسرحيات يستمد فيها الباعث
motif بأكمله من مثل هذا المصدر ، ومن قبيل ذلك مسرحية بيت دمية .
ومسرحية مسز تانكراى الثانية (زوجته الثانية) . ففى هاتين الروايتين
نرى أن الشخصيات موضوعة فى الظروف الفريدة التى تسبب التطور المفجع
لبعقدة المسرحية ، بعامل اتصالها بأداب المجتمع فى كل ، وبعامل رد فعلها
فى هذه الآداب .

فاستعمال هذا الروح العالمى الشامل - أو الصيغة الشاملة - أداة
للتفريج من إصرر المأساة ، هذا الاستعمال الذى يرفع على الفور العواطف
الحقيقية للشخصيات التى أماننا ، ثم يحط من شأنها بحيث تصبح شخصيات
تافهة ، هو استعمال لا يكاد يختلف من روج هذا البوار الذى لاحظنا أنه

يتجلى أكثر ما يتجلى في مسرحيات شيكسبير . إننا نشعر أن الكاتب المسرحى قد أصبح عظيماً ... كالطبيعة نفسها ... متحجر القلب ، كالطبيعة أيضاً . وكتاب المأسى هؤلاء يبدون ، بما فيهم من قوة وصرامة كأنهم متحدون بالقوة الضخمة لهذا الكون المادى . ثم إن سمو عقولهم فوق رواياتهم وما فيها من شخصيات ، وفيما وراء هذه الروايات وتلك الشخصيات ، يأتى لنا بالراحة ومنحنا الجزاء ويتيح لنا الفرج ، تماماً كما يهيء لنا إسفار شخصية قاسية لا ضمير لها تفريجاً من هموم ما نشاهد فوق المسرح حينما نعلم النظر فى تماس الحياة وتفاهتها .

(٥) التأثير الشاعرى :

وثمة - فضلاً عن ذلك - عناصر أخرى فى المأساة الراقية تصلح لى تخرج بنا من ظلمات القصة الحالكة التى تتكشف أمامنا ، فثمة حضور القوة الخلاقة ذات البراعة الفنية للكاتب المسرحى نفسه ؛ ثم لإيقاع النظم ، وبخاصة فى المسرحيات اليونانية ومسرحيات عصر إليزابث ، ذلك الإيقاع الذى يرتفع بقولنا ، حتى حين ، من الأعماق المظلمة للمأساة . ولسوف نقناول فيما بعد موضوع استعمال الشر وقيمه فى المأساة بتفصيل أكثر ، إلا أننا نلفت الأنظار هنا إلى أن النظم فى كثير من الأحيان يعمل عمل نوع من المخدرات فى إحساساتنا ، فتسبب الألم المرهنة تنظم فى مسرحيات إسكيلوس وشيكسبير ، وهى وإن أصبحت أشد حدة من بعض النواحي ، إلا أنها تتخفف من غلظتها وقفاظتها بجمال اللغة . وليس يخفى علينا أن تأثير النظم هذا شئ غير موجود فى المسرحيات الواقعية المنتشرة التى ظهرت بكثرة كبيرة فى القرن التاسع عشر . ويجب ألا ننقص من قدر هذه المسرحيات المنتشرة التى يرتفع الكثير منها إلى مستوى روائع الفن العالمى إلا أنها ربما

كانت دليلاً على القيمة العظمى للنظم : بل ربما كانت دليلاً على ضرورة استعماله في المأساة الراقية (١) . ولا يقتصر الأمر على أن هذه المسرحيات تفتقر إلى شيء مما تتميز به في المسرحيات المكتوبة بالشعر المرسل ، أو المسرحيات التي كان يستخدم فيها الشعر الغنائي في الأجيال الماضية ، ولكنها تبدو في ذاتها في حالة صراع دائم للوصول إلى ما هو بالنسبة إليها تعبير شبه شعري غير لائق بها تماماً . وهذه المحاولة في ترك المقاييس الشعرية الخاصة قد تكون أحياناً محاولة ، لكنها تصطدم في أكثر الأحوال اصطداماً مرسفاً إلى حد ما بجو التمثيلية العام ، كما يتجلى ذلك في مسرحية مأساة نان لكتابها مستر ماسفيلد حيث يبدو مقدم الفعلة الطاعن في السن منقطع الصلة بشخصيات المأساة الآخرين . ونحن نلحظ مثل هذه الثغمة الناشئة نفسها في شخصية المربية في مسرحية الجليلد لكتابها برييرزفسكي . وهذه المحاولة التي يمارسها الكتاب في غير وعي تدل على عدم رضا الكتاب المسرحيين عن أداة التعبير التي اختاروها لأنفسهم ، وتسجل عليهم عدم رضاهم هذا . وقد وقع كتاب المسرحيات المنشورة فيما وقع فيه كتاب القصص ، مثل دكنز ، وكنجسلي (في قصته Westward ho) من هذه الثغمة الكاذبة ، شبه الإيقاعية ، حيث يتلون الموضوع بعاطفة عميقة صارخة ، تتجلى في كثير من مسرحياتهم ، حيث نثر على شرود كثير عن روح المسرحية الصحيح ، إلا أن يكون كاتب المسرحية من البقريين الأفذاذ (٢) .

(١) ليرجع القارئ إلى هذا الكتاب ص ١٤٢ إذا أراد مادة أكثر عن موضوع النثر الشعري التي تكسبه البراعة الفنية طلاوة والسجاء ، مما هو معروف عن سينج Syngé وميتزلنك ، ويجب ألا نخلط بالطبع بين هذا وبين الانتقال الذي يقع بدون قصد من الإيقاع المنشور إلى أوزان الشعر المرسل .

(٢) ينتهي الدكتور سمارت في بحثه عن « المأساة » إلى هذه النتيجة نفسها ، حيث يقول : « والظاهر أن هذا يستلزم أن تكون المأساة أو أكل صورها في المأساة الشعرية : وأن أعظم المؤلفات المفعمة من المؤلفات المظلمة . » ص ٢٧

(و) باطل الأبطال :

ليس التغير الذى فسر به شوبنهاور مصدر استمتاعنا بمشاهدة المأسى أقل التفاسير المتنوعة التى فسر بها المفسرون هذا المصدر لإمتاعا . حقيقة إن مبعذه يجرى كالآتى : « إن الحياة مجلبة للتعاسة . والعاقل هو ذلك الذى يجد ، قبل أن يدهمه الأجل المحتوم ، راحة البال يلتمسها فى التسليم وفى إنكار متع الحياة التى لا تجلب إلا العذاب ، والتى لا تلبث إلا لما ما . والمأساة هى تلك الصورة من صور فن المسرحية التى يتجلى فيها ذلك الجانب الجدى التمس من جوانب الحياة ؛ إن جمهرة الناس يتحققون ، بصورة غامضة ، من الباطل المطلق للعيش فى هذا العالم ، أما الحكياء فيلبسون هذا الباطل ويرونه رأى للعين . وكتاب المأسى يصورون لنا تصويراً بديعاً حقارة ما فى هذه الدنيا جميعاً . فبعد الصدام المريع بين الإرادات المتصارعة ، وبعد المعركة التعمسة بين الإنسان وبين القدر المتوارى ، تأتى هزيمة من السلام تسبق حلك الظلام الذى يوشك أن يحيم فيغمر كل شئ ، — باطل الأبطال — أليس قد أمسك شوبنهاور هنا حقاً بإحدى العواطف الرئيسية الناتجة عن مشاهدة المأساة ؟ لقد نجيب ، بعد إدمان التفكير : أن نعم : فالحزن الذى يحتم حياة هاملت ، واليأس الذى ينطلق به العذاب من فم ماكبث ، وتعماسة عطيل البشعة الكالحة ، وهذه الحالة الذهنية التى أثارها ما كان يمانيه روسيرو من تـؤـثـر . وإن لم تكن المسرحية مأساة ، وذلك بتشبيهه الجميل للدنيا بأنها حلم . . . إن هذه كلها تبدو كأنها براهين على صدق هذا التصور . وإذا نحن طبقنا هذا على المسرحية الحديثة ، أفلا نجد أنه حق بالقياس إليها كما هو حق بالقياس إلى المسرحية القديمة ؟ إن هذا هو المسترسان أو كسمى الذى يصور حثالة الحياة وتفاهتها تصويراً قاسياً يثير الاشتراكيين فى النفس ، بينما السكاتب الإيرلندى سينج يثير بأن

الموت لا يصيب الروح مطلقاً ، وأنه خير للإنسان أن ينقرض من هذه الحياة ، من أن يعيش معذباً تلازمه ذكريات الماضي ، وتفتيه قاذورات الحاضر .

ثم يتلاشى هذا المهرجان الذى لا قيمة له ،
دون أن يترك وراءه أثراً يدل عليه

فهذا المزاج المستسلم المستكين ؛ وهذا التأكيد لطبيعة الواقع التى تشبه الحلم ، وهذا الهدوء فى مواجهة الموت .. كل هذه أشياء ملازمة لروح المأساة . وأولئك الذين يأسفون على موت كوردليا ، أو يشعرون بالحفيظة للنهاية التى انتهت إليها أمر دزد مومة ، يخطئون فى تفسير الأسس التى يقوم عليها أسلوب التمييز فى المأساة .

وقد عبر لنا شليجل Schlegel هو أيضاً عن التصور للروح الحقيقية للمأساة تعبيراً قاطعاً مانعاً فقال :

« عندما نمنع النظر ... فى علاقات وجودنا بالحد الأقصى للممكنات ؛ وحينما نتأمل فى اعتمادنا السكلى على سلسلة من الأسباب والسيئات ؛ وحينما نفكر فى أننا معرضون ، مع مانحن عليه من الضعف والعمى للتضال مع القوى الطبيعية غير المحدودة ، ومع الرغبات المتصارعة على حفافى عالم غير معروف ؛ وأنها معرضون لخطر الفرق فى لجة الموت فى نفس اللحظة التى تولد فيها ؛ وأنها عرضة لكل ألوان الخطأ والنوابة التى يمكن أن يقضى علينا أى لون منها قضاء مبرما ؛ وحينما نفكر فى أننا نحمل أهواءنا بين حنايانا ، وندللها . وهى ألد أعدائنا ؛ وأن كل لحظة تعير بنا تتطلب منا التضحية بأمر أمانينا ، بحجة أننا نفعل ذلك باسم أعز الواجبات تقديساً ، وأننا قد نُسلب ما حصلنا عليه بالضئنا والمرض بضرية لازب تصيبنا فجأة ، وأننا معرضون لاختطار الخسارة بنسبة ما نزداد من حطام هذه الدنيا ، ومع ذلك ، فنحن معرضون أكثر ، بسبب هذا الذى نملك ،

للمكائد الأعداء والحاقدين : وعلى هذا فيجب أن يتزود كل عقل لم يفقد القدرة على الإحساس بعد ، بقدر من العم والقنوط الذي لا يمكن التعبير عنه ، والذي ليس ثمة ما يقينا منه إلا الشعور بوجود قدر يرتق فوق هذه الحياة الدنيا . فهذه هي النعمة المفجعة . وعندما يمن العقل في فحص الممكن ، بوصفه حقيقة قائمة ، وعندما تستمد تلك النعمة لإلهامها من أعظم مشكلات الثورات العنيفة في تاريخ المصير الإنساني . إما من تثبيط النفس وإما عقب الممارك الحامية التي لم توت أكلها ... من هنا ... يستمد شعر المأسى نشأته . ومن أجل هذا أرى أن لشعر المأسى أساسه في طبيعتنا ، وبهذا نذكرن ، إلى حد محدود ، قد شفينا غلة المسائلين عن السبب في أننا مولعون بمشاهدة التمثيلات المحزنة ، بل عن السبب في أننا نحمد فيها شيئاً من السلوان ، ومن الإنعاش والتهذيب ^(١) .

ولعل تيموكليس Timocles كان يفكر في هذا نفسه ، حينما صرح ، بناء على ما روى أثينا يوس ، « بأن المتفرج على تمثيلية مفجعة (مأساة) سيري أن جميع بلاياه ، التي تبدو أعظم مما كان في طوق بشر أن يحتمل ، قد وقعت لغيره من الناس ، ومن ثمة ، يكون في طوقه أن يتقبل رزاياه بصدر أوسع ، وصبر أفسح ^(٢) » وبعد ، فالحياة شيء سخيف ، وشيء حالك الظلام ، وملئ بالآلام في أحيان كثيرة ؛ وهنا في المأساة ، تتضاعف ظلماتها الحقيقية حتى لقد تبدو ظلماتنا نحن شيئاً خفيفاً بالقياس إليها ، لهذا السبب .

(١) من كتاب A Course of Lectures on Dramatic Art & Literature ترجمه إلى الإنجليزية جون ملاك (١٨٤٠) ص ٤٣ - ٤٤ ، وسترنو Ninturno يأخذ بهذا الرأي نفسه حيث يقول : « إننا نعلم من المأساة ألا نعلم كثيراً إلى النجاح الدنيوي ، وأنه ليس شيء في هذه الحياة ادنيا حاداً أو مستديماً ، أو أن شيئاً فيها لن يحول ، ولن نصيبه يد القاء . وأنه لا سعادة إلا ربما نخولت إلى قتلاء . »

(٢) أثينا يوس ج ٦ ص 233

(ز) 'اوتترا' الحبث :

وثمة علل أخرى يوردها نقاد مختلفون يعلمون بها تلك اللذة التي نفس بها من مشاهدة المأسى أو قراءتها . وكثير من هذه العلل غير ذى قيمة يؤبه بها ، إلا أن منها ما يستحق أن نقول فيه شيئاً .

١ - فثمة ما يراه مستر لوكلز من أن المأساة ، التي هي أبعد من أن تكون (عملية غسل وتطهير ^(١)) : هي وليمة حقنة - وليمة من التجارب تتناول من أطايبها ما نشاء لما تثيره فينا من نهم إلى ملاحظة الحياة في صورة من أشد لحظاتها ألماً . ومستر لوكلز يؤمن بأن شعار المأساة يتلخص في قول هاملت : ' يا للإنسان من قطعة عمل عجيبة ' ، وهذا التصور ينطوى ، بما لا يحتمل الجدل ، عنصراً من عناصر الحق ، إلا أن الذى يثير التساؤل الطويل هو ما إذا كان الطابع الأخير هو حقيقة ما يوحى به هذا الشعار ؟ إننا نلمس روح العظمة في هذه الكلمات ، إلا أننا لانجد مندوحة عن الرجوع مرة أخرى إلى آراء شوپنهاور ، لانتحس جانب العظمة فحسب ، بل جانب لعقم والفضالة أيضاً .

وتأتى بعد هذا العال التي يتعمق أصحابها في الأسباب والمؤثرات النفسانية . ويؤمن بعض هؤلاء ، أمثال فونتيني Fontenelle ^(٢) وشللى ، بأن اللذة والالام متوان ، وأنها حينما نكون فى أحدهما ، نلح طيف الآخر . وقد يكون هذا صحيحاً من الوجهة النفسانية ، إلا أنه من الصعوبة بكان أن نوافق على أنه حينما يسكون جمهور من النظارة عتشدأ فى مسرح ، والمأساة الرهيبه التي جلس يشاهد تشيلها البارع قد أخذت تهزه وتسبب بلبه . فإنه يستخلص لنة 'حقيقية' ، بهذه الوسيلة من تلك المشاهد الرهيبه .

(١) Purge = Katharsis وقد ندم الكلام من ذلك .

(٢) Réflexions sur La Poésie سنة ١٦٨٥

ولعل الأصوب من هذا تلك النظرية التي تذهب إلى أن نعمة لحظة حقيقية من حسرة المرء على نفسه فيما يشهده من هذه الحسرة المهيبة التي تبتلعها مسرحية مفاجئة ؛ وأن المخلوقات القصصية التي يتمخض عنها خيال الكاتب ، والتي تستثير عواطفنا هي صور من أنفسنا ؛ وأتينا نتحقق من ذواتنا فيما تنهى إليه مصائر هذه المخلوقات حتى حينما نظل منطوئين على أنفسنا ، وبمعزل من الناس . إن ال - كا - أو الروح عند المصريين ، التي تقوّم فوق جثائها الميت يمكن أن تُعد شيئاً مطابقاً له مطابقة ليست غير متلائمة . على أننا لا نرى بأساً في التسليم بأن نعمة أثراً من هذا الطابع في ذهن المتفرج المتوسط ؛ فالمتفرج لإنسان ، وأمامه ، هنا ، تمثل طائفة من الأفعال العظيمة التي تتركز فيها أعظم لحظات الإنسانية فجيرة . . . ولا جرم أن هرب المتفرج من الجميع بين نفسه وبين هذه الحوادث التي يبلغ من جسامتها أن تستعمل في ذاتها وجوها كثيرة هو أمر من الصعوبة بمكان ، إلا أن هذا لا يقتهى بنا إلا من حيث بدأنا ، وهو لا يفعل إلا أن يضاعف طابع الامتزاج بين الشرف والحقارة ، وطابع الأشياء التي تبدو أنها ذات شأن ، والأشياء التي يفوق باطلها كل الأباطيل .

فإن لم نأخذ بأقوال هؤلاء ، اقتربنا من أولئك الذين يرفضون مثل هذا التمسك بتلك الأفكار الجليلة ، محتجين بأن ما يقال من التذاذنا الفطري من مشاهدة آلام الغير يؤيده التذاذنا بمشاهدة تمثيل المآسي . ويتكلم بعضهم عن العواطف السادية فيقولون كما قال سني Segni في عصر النهضة إن مما يجلب المسرة للإنسان على الدوام أن يستمع إلى قصص آلام الآخرين تُروى عليه^(١) . ويقول البعض بفكرة الماسوشزم Masochism^(٢)

(١) يعرض لنا روسو هذا الرأي في صورة مختلطة في كتابه : *Lettre sur les spectacles*
(٢) الماسوشزم أو الماسوشية نسبة إلى ليوبولد فون ساشر ماسوش ١٨٣٥ - ١٨٩٥ وهو كاتب قصصى نموى ، كانت يصف العاطفة الجنسية المعقدة التي يلتذ فيها المهب بتعذيب حبيب له تعذيباً بدلياً مؤلماً ؛ والماسوشية ضد السادية التي يلتذ فيها الإنسان السادي بمشاهدة النهر بتعذيب (د)

(أو المأسوسية) ، ولم بذلك يقتربون من الذين يساوون بين الألم واللذة ،
ويقولون بأننا نجد متعة كبيرة في تعذيب أنفسنا . ولا داعى إلى القول
بأن هذا الرأى ، فى أشد صورده فجاجة ، لا يمكن أن يزيد أحد من القول
فيه ، اللهم إلا تفرا معينا من ذوى الاتجاهات العقلية الخاصة على أنه قد
يكون فينا قدر من وحشية المتروحين تسكى لأن تجعلنا نلتذ التذاذا غير
شعورى بمشاهدة أحزان هاملت وآلام عطيل . إن مجرد قدرتنا على
مشاهدة عطيل وهو يتخددع ويتغفله باجو ، وهاملت والفرص تغلت من
بين يديه ، يثير فينا رعدة غريبة من اللذة . ونحس إنما نفطن إلى تفوقنا
على أبطال المآسى بوسيلة واحدة على الأقل ، بالغة ما بلغت عظمتهم
وشرف نفوسهم من الدرجات العُلى . إتنا نتف ، لحظة ما ، بجانب
هذا السكائب المسرحى الخلاق ، ثم نقسم على الدُمى : وقد لا يكون
سرورنا ونحن نشاهد مأساة من المآسى مشوبا بقدر كبير من هذا الشعور ،
إلا أنه مالم يخامرنا قدر منه ، فالراجح أننا لن نستطيع مواصلة التفرج
على رواية من روايات الشقاء من أولها إلى آخرها . لقد شاورنا تلك المرحلة
التي كان يحتمل فيها أن تثير آلام الغير الحقيقية مخمكتنا . حينما كانت تلك
المتعة الوحشية ربما جاءتنا من مشاهدة أحزان الآخرين . إلا أننا ونحن
فى دنيا المسرح ، حيث نعرف أن الشخصيات التي تتحرك أمامنا شخصيات
غير حقيقية ، قد تكون مستقرة فى أعماقنا بقية كبيرة من روح ذلك
الطفل الذى يُغرم بمشاهدة فراشة مفروسة فى دبوس وهى تتلوى من الألم ؛
أو بقية من روح هذا الرجل المتوحش الذى لا تنطوى أضاعاه على ذرة
واحدة من الرافة لعدوه المقلوب ؛ تقول إتنا ونحن فى المسرح نكون
أشبه بذلك الطفل ، أو هذا المتوحش ، فى الحصول على هذا السرور الخفى
غير المعترف به ، مما هو فى الواقع أعظم عواطفنا بدانية .
والحق الذى لا شك فيه هو أنه لا يمكن أن ينهض جواب واحد بشفاء

عُلتنا على هذا السؤال ، وحينما تنهياً لنا في المسرح ، العاطفة الملائمة
للإساسة ، فإن أحاسيسنا لتُسْتثار ، وإن غلبنا علينا لتقننه ، حتى لتتملكنا
آلاف وآلاف من الأفكار العابرة ، والانفعالات التي تمر بنا في سرعة
البرق ، وقد تدخل بعضها في بعض بصورة معقدة متجهة في غموض نحو
عاطفة واحدة رئيسية حتى لتدو أخيلة العظمة والفضل ، وتهاويل الحفارة
والجرى وراء الباطل وصور انتصار الإرادة وسلطان القدر مختلطاً ببعضها
في بعض ؛ ومع هذا ، فالفن يؤلف بينها في انسجام تام ، كأنما يتحدث
المنطق وتحاليله !

الفصل الثالث

الأسلوب

القصر الفنى فى المأساة :

لقد أجلنا مشكلة الأسلوب لنبحثها على حدة لما لها من أهمية ، ولأنه كنا قد ألمنا بها لما فى اتصاله به من روح المأساة . ويجب أن نتذكر باستمرار ونحن نبحث هذه المشكلة ، أنها مرتبطة تمام الارتباط بمشكلات الموضوع والعمل action (ما يجرى على المسرح من حركة) ، والصراع conflict والتفريع من إصر المأساة tragic relief .

ورب نظرة هنا إلى منشأ المأساة وتطورها تعيننا على الوصول إلى حل لتلك المشكلة . لقد نشأت المسرحية عند اليونان من أغنية ؛ وفى إنجلترا كانت مرتبطة على وجه التقريب من حيث نشأتها بترتيلة دينية ، ثم تقدمت على هذه الوتيرة فى كل من اليونان القديمة وإنجلترا ، ومن ثمة بقيت فيها هذه النغمة الغنائية الخاصة التى تتبدى فى الحوار الحقيق أحياناً ، وأحياناً تنسق ألحاناً عذبة أقرب من حيث الشكل إلى الشعر . يقول كولرديج : إن المأساة اليونانية يمكن مقارنتها بالأوبرا الجديدة عندنا ، والواقع أن الأوبرا إن هى إلا الصورة الأخيرة لما هو من صميم جميع التطورات تقريباً ، التى تطورت إليها المأساة . لقد كان من شأن مؤلفى المسرحيات الدينية فى إنجلترا ، التى كان أهلها إلى هذا التاريخ لا يعرفون شيئاً عن المسرحية الكلاسيكية ، الأخذ بالمقاييس الغنائية ؛ ثم أقبل الشعراء بعد ذلك على الشعر المرسل لجعلوه أداتهم التى لا مندوحة عنها لكتابة المأساة ، وذلك بعد أن تطورت المسرحية

على أيدى مارلو وشيكسبير ، وشعراء عصر إليزابيث الأحدث عهداً . وفضلاً عن ذلك فقد أدخلت الأغنية على المأساة باستمرار ، وكان دخولها فيها أشبه بحاجة السيدة المطاعة إلى غادمة لها ، طرأ القرون التالية كلها تقريباً .

لقد كان ملشاً المأساة إذن هو الأغنية ؛ ولقد كان تطورها وفقاً لخطوط غنائية : فإذا نحن أمعنا النظر في هذا ، أفلا يجوز أن نسأل أنفسنا عما إذا كانت الغنائية ^(١) ، أو النغمة الشادية بصورة من الصور ، ليست هي أنسب الوسائل لكتابة المآسى الصحيحة بجميع ألوانها ؟ ولعل نسألنا أن يأخذ صورة السؤال المزوج : ١ - هل هذا العنصر الغنائي في المأساة اليونانية ، وفي المأساة الإنجليزية في عهدها الأول ، كان شيئاً أحسن الكتاب المسرحيون بضرورته ؛ شيئاً له علاقته الوثيقة حقاً بلباب الروح المفعج . ٢ - أو أنه مجرد هذه البقية التقليدية من أصل الأنواع التي حافظ الكتاب عليها بدافع من روح الرجعية .. شيء لم يأنس أحد من نفسه الشيعة على أطراحه ، حتى بعد أن أذى الغرض المقصود منه وأصبح غير ذي جدوى ؟ لقد كان اليونانيون لا يحافظون على الغنائية في مسرحياتهم في الحوار فحسب بل كانوا يستعملونها حتى في الأدوار واللوازم والقصائد ذات ^(٢) الأبيات الثنائية التي كان يلقيها الكورس (فرقة الممثلين) في أثناء الرقص . ولكن ... ألا يكون هذا العنصر شيئاً من الأشياء التي استبقيت ... كما استبقى الكورس نفسه ، لأهواء دنيئة ؟ لقد احتفظ شيكسبير بعنصر غنائي في شعره المرسل وفي الأغاني التي كان يدخلها في مسرحياته من حين إلى حين . ولكن ألا يكون هذا قد صنعه شيكسبير بناء على تقاليد موروثة عن عصور المسرحيات الدينية أكرت من شأنها حماسة أهل النهضة للإقْداء بالأقدمين ؟

(١) Lyricism

(٢) Strophes, antistrophes & epodes

وقبل أن نشرع في الإجابة على هذه الأسئلة لا نرى بأساً من إلقاء نظرة
— قد يكون هذا مكانها — على تاريخ تلك الغنائية في المأساة . ونحن لا نجهل
أن الكتاب المسرحيين في عصر إليزابيث وجدوا قيمة كبيرة في تمسكهم بالشعر
الجديد المرسل الذي أنام به من إيطاليا إيرل سري Earl of Sutey
هذا اللون من النظم الذي له إيقاع في النطق ، إلا أنه مع هذا أقرب إلى لغة
الحياة الواقعية من أى نوع من أنواع الشعر المقفى . وإذا استثنينا هذه
الثنائيات العشرية المقاطع المتناثرة هنا وهناك وما كان الكتاب المسرحيون
يلجأون إليه في القليل المأدر من إدخال الأساليب الشعرية في ثنائيا الحوار ،
كما نرى ذلك في الأغانى التي تتخلل روميو وجوليت ، فإننا نجد أن الشعر
المرسل كان هو الوسيلة التعبيرية الغالبة في جميع المآسئ الإنجليزية منذ
ظهور مسرحية جور بودك Gorboduc لكانتها ساكفيل ونورتون إلى
ظهور مسرحيتي الخائن Traitor والكاردينال لكانتها شرلي Shirley .
على أننا ربما لاحظنا ردين من ردود الفعل في ارتقاء المسرحية ، نشأ نتيجة
لاستعمال الشعر المرسل . فنحن إذا تأملنا في الثنائيات المقفاة (كالجز)
وفي هذا الأسلوب العالي المستعمل في مسرحيات البطولة (الانجليزية) التي
ظهرت في أواخر القرن السابع عشر ، ثم إذا نحن تأملنا في قوافي المسرحيات
الفرنسية ، أمكننا أن نتبع أثر ما كانوا يبذلون من جهد لزيادة هذا العنصر
الغنائي ، ولو أنهم كانوا يحاولون في نفس الوقت تقييد النغمة الغنائية الصحيحة
باصطناعهم تلك الحشمة المبالغ فيها ، والتزامهم تلك القوافي التعبيرية
الفاسدة . وسوف نرى أن هذا العنصر الغنائي المتزايد لم يتطور إلى ما هو أبعد
من هذا في أسبانيا ، على يد كالدرين ، حيث لا نجد تلك الرثابة التي نجدها
في أوزان ديدن وراسين . أو نتيجة لهذا فالصبغة الغنائية أكثر شيوعاً ، وعلى
العكس من هذا نستطيع أن نعلم أن نوع تطور متجهاً نحو أقصى الطرف
المضاد ، ففي فلنشر وأقرانه نستطيع أن نتبع أثر من عدم الارتياح لطريقة

شيكسبير في الشعر المرسل ، وبالأحرى محاولة للرجوع إلى لغة الحياة العادية حيث تتلاقى دقة الشعر ، على ما كان يُعَبَّرُ سيموندس Symonds أما الكتاب المسرحيون الذين كانوا يستعملون النثر في كتابة مسرحياتهم فسكانوا أشد ثورة ، ونظم مأساة دآردن فخرشام ، نظم لا ينفك يهبط عن مستويات الشعر ، والاتجاه الملحوظ في هذه المسرحية قد تلفقه كتاب الطبقة الوسطى (البورجوازية) المسرحيون في القرن الثامن عشر . وقد افتح للشو Lillo هذا النمط بروايته تاجر لندن The London Merchant ثم حذا حذوه مور Moore وهو لسكرافت Holcraft في إنجلترا ، وديدرو Diderot وغيره في فرنسا ، ولسنج وكوتزيو Kotzebue في ألمانيا . وإبسن وسترنبرج في سكنديناوه . حتى ريمت قدم النثر بوصفه من الأدوات التعبيرية الرئيسية في المسرحية الجديدة الحديثة .

وعلى هذا ، فالمسألة التي أمامنا الآن تأخذ صورة مختلفة اختلافاً يسيراً ؛ فليس المطلوب هو مجرد الفصل في موضوعي النظم والنثر ، لكنه اختيار واحد من وسائل ثلاث للأداء المسرحي : الشعر المقفى أو الأوزان الغنائية الخاصة ؛ والشعر المرسل ؛ والنثر الخالص .

الشعر المرسل والشعر المقفى :

لا نحسبنا محتاجين إلى إطالة القول في هذين النوعين ؛ ولعلنا إذا استثنينا بعض الأنماط الخاصة من المسرحية ، لوجدنا أن شعر القوافي هو ، في الظاهر ، بعيد كل البعد من الحياة الفعلية ، بحيث لا يصلح أداة تعبيرية في المأساة ، وتطور المسرحية في اليونان ينير لنا السبيل في بحث هذه النقطة . فالكورس الذي احتفظ به إسكيلوس جزءاً لا يتجزأ من بناء مسرحياته ، أخذ على أيدي سوفوكليس ويوريبيدز يستقل عن موضوع المأساة ، حتى أصبح هلي يد يوريبيدز مجرد أداة لتقديم سلسلة

من الأغاني المنفصلة عن المسرحية انفصالا تاماً ، ولو قد ظهر بعده كاتب مسرحى عظيم آخر لكان الأرجح أن يفقد الكورس أهميته أكثر وأكثر . ولسان الأرجح أن يكتفى بالحوار دونه . وانه كان تطور ما ينتجه شيكسبير من المأسى يخطو في جملته نفس الخطوات التي سلكتها المسرحية اليونانية . وحيثما وجدناه يفلو في صيغ فنه بالصيغة الغنائية كان ذلك دليلاً على أن هذا من إنتاجه في عهد الشباب ؛ أما في مأساه العظمى والأحدث عهداً فنلاحظ أن اللغة تقترب من الحياة الحقيقية بقدر ما تسمح بذلك مقتضيات الشعر المرسل .

وعلا شك فيه أن راسين وكالدرون قد نجحوا إلى حد ما في التعبير عن العواطف الرفيعة عن طريق الشعر المفسفسي ، إلا أن جهودهما في ذلك قد لا تعدو مجرد عمل من أعمال البراعة : *tours de force* . إن السبب في سقوط مسرحيات فترة عودة الملكية ، حتى على يدي عبقرى مثل دريدن لا يقتصر على ما فيها من المغالاة في تصوير العواطف ، ولكن لما فيها من هذه الثروة الطويلة في الحوار . وثمة روايات أقنعة *Masques* جميلة بالشعر المقتنى ، إلا أن مسرحية القناع ، مهما بلغت من الجمال ، لا تقسمو إلى مرتبة المأساة الراقية ... إن مما لا بد منه للمأساة على الدوام أن يكون فيها شيء يربطها بالحياة ربطاً وثيقاً ، فإذا أفقدناها هذا الرباط الذي يربطها بهذه الحياة الدنيا كانت قيمة ألا تثير فينا أى إحساس بالرهبة أو بالجلال ومأساة *Prometheus Unbound* لشللى هي قصيدة مسرحية جميلة ، إلا أنها لا يمكن أن تستثيرنا أو تبتعث فينا عوامل العجب كما يمكن أن تفعل بنا هذا هاملت أو ماكبث ، وذلك لما غرقت فيه من النخمة الغنائية الغالية ، والشعر المرسل شعر لإيقاعى ، وهو يصلح للتعبير عن أسمى الأفكار الشعرية ، إلا أنه بالرغم من ذلك يظل قريب الصلة بالحياة الواقعية وذلك بطبيعة تركيبه . ونجني حينما نستمع إليه لا يزججنا

ما فيه من الصياغة المصطنعة المتسكفة ، لأننا نستمع فيه إلى لغة الحياة العادية مُرَقَّعةً وفي أسلوب أكثر نظرية . ونحن إذا خيرنا بينه وبين الشعر المقتنى قد لا نتردد في تفضيله لهذا السبب ، معترفين بأن العنصر الغنائى غير اللائق لا يصلح للتعبير عن روح المأساة فىسمى صوره ، إلا أن الفصل فى موضوع النظم بوجه الإجمال ، والنثر ، أيهما الأداة الأصلح للمأساة ، يظل موضع نظر .

الشعر المرسل والنثر :

لعل الأنسب أن نتقدم هنا بقرار قاطع ، ثم نشرع فى النظر فى أسباب عدة يمكن إيرادها للبرهنة على سلامة هذا القرار . فقد يقال ، بوجه الإجمال ، إن الكتاب المسرحيين فى عصر إليزابث وبما كانوا على حق فى استعمال الشعر المرسل فى مآسهم ، وإن تطور النثر فى الأزمنة الأحدث عهداً من أيام إليزابث كان تطوراً لا نشاط فيه ولا حياة ، كان تجربة خطيرة ، وغالفة لروح المأساة الراقية .

إن أحسن ما يروقنا فى المأساة هى الانفعالات . والمأساة لهذا السبب لا تتوجه فى كثير من الأحيان إلى عقول الناس ، لأنها تدور على الدوام حول أعمق اللحظات التى يمر بها الإحساس الإنسانى .

إن ثمة مآسى قليلة من الفكر الخالص ؛ وهاملت نفسها التى هى أكثر من غالبية مسرحيات عصر إليزابث فلسفة ، فيها من العاطفة ما يتخلل فى ثنايا الهيكل الذهبى لشخصية هاملت باستمرار ، على أنه قد ثبت بما قامت به الأجيال الطويلة والشعوب المختلفة من مزاوله فنون المسرح ، أن أنسب الطرق للتعبير الأدبى عن المواطنف ، تعبيراً تختلف صوره وطرائقه ، هى الطريقة الإيقاعية . إن ثمة نعمة طبيعية عذبة فى العاطفة

أياً كان نوعها ؛ والمأساة ، وهى تتناول تصوير العواطف ، تجدد فى السمات المنعومة تعبيرها الصحيح . وربما كان من المحتمل هنا أن نستثنى بعض المسرحيات الحديثة التى يبدو منها العنصر العاطفى مكبوتاً باستمرار ، وبصورة ثابتة ، والتى يلائمها النثر لهذا السبب أكثر مما يلائمها الشعر ، فنحن مثلاً لا نستطيع أن نتصور مسرحية Strife بصورتها التى نراها ، إذا كانت مسرحية منظومة ؛ بيد أننا حتى فى هذه المسرحية لا نستطيع أن نطيل الكلام عن الأسلوب غير الإبقاء فى المسرحية الجديدة . وما لا جدال فيه أن النثر يربط بالمسرحية التى يستخدم فيها إلى مستويات الحياة العادية إلى حد كبير . ومما هو جدير بالنظر ، حتى فى موضوع موضوع Strife ، التفكير فيما إذا لم يكن فى مقدور الكاتب المسرحى أن يضمن طابعاً أشد عمقاً برفعه تصوره للموضوع كله فوق هذه المستويات المقيدة . إن مسرحية هاردى Dynasts (الولاة بالوراثه) هى مثال لموضوع مشابه أنشأه هاردى على خطة أوسع ، وذلك لأن حقيقة القوى ضائعة فى أسباب أعمق وأقوى . ومسرحية Strife رواية شائعة فيها لمحة مستثارة من الروح المفجع ، إلا أنها ليست مأساة راقية . وهى لا يمكن أن تستثيرنا كما تستثيرنا روائع فن المأساة ، وقد يبدو أن العلة كلها تقريباً فى كونها كذلك هى واقعيتها الزائدة على الحد ، وأتفهم الكاتب أن يعبر عن تلك الحقائق العليا ، تلك الأفكار الأساسية القصوى التى تسود المأسى العظمى جميعاً .

النثر الشاعرى (الشعر النثري) .

على أن الكتاب المسرحيين المحدثين يواجهون صعوبة خطيرة ، لأن الشعر المرسل الذى كان طبيعياً ومحججاً وبنائياً فى عصر إليزابث يبدو الآن كأنما أصبح شيئاً قديماً مبتذلاً . والمسرحية المنظومة فى القرنين التاسع عشر والعشرين لا تسكد تعطينا شيئاً ذا قيمة ، كما تدل الدلائل على أنه من

غير المحتمل أن تقوم قائمه لهذه الاداة التعبيرية (أى المسرحية المنظومة) بحيث تصبح أداة من الأدوات التى تكتب بها المسرحيات فى المستقبل . على أن نمة بالفعل دلالات على أن بعض الكتاب المسرحيين الذين يشعرون فى دخيلة أنفسهم بنقص الاداة التى انتفع بها شيكسبير ومعاصروه انتفاعا كبيرا يجاهدون فى سبيل الوصول إلى لغة مسرحية مشتملة فى ذاتها على شئ من الصبغة الشعرية . وقد تمت بشائر هذه الجهود بخطى موقفة توفيقاً كبيراً فى أيرلنده ، حيث تضافر الروح الكلتى ، واللهجة الغريبة الإبرلندية ذات النطق المثير للخيال ، البسيطة مع ذاك ، على التمهيد لقيام نوع من الحوار ؛ اصطلاحى لاشك ، إلا أنه يسائر تلك الحيوية المتدفقة دائماً فى لغة المسرح التى هى لون من المثل الأعلى المركو للغة الحديث العامة ، بدلا من أن تكون متميزة تميزاً مصطنعاً من الاصطلاحات العادية التى يستعملها الناس فى تخاطبهم مثال ذلك ، حينما نسمع بطله مأساة فتاة الأحزان Deirdre of the Sorrows للكاتب Syngé تتكلم هكذا :

« هلبوا نثر الطين على رفاقى الثلاثة ... هلبوا نلق الردم على نايسى وصاحبيه لينل وأردن ، أولئك الذين كانوا مفخرة لإمين ... لقد كان نايسى أحسن الثلاثة ، بل خيرة أخيار كثيرين ... لقد اخترت أن تموت ، فكانت من نصيبك هذه الموته النظيفة يا نايسى ، إتنى لم أسمح لنفسى أن أدع رأسك تغلق منى يا نايسى حينما كنا تقضى الليالى الطوال وسط طيور الشُستَقِب^(١) والزقاق^(٢) ، جالمين ، يوسوس كل منا فى أذن الآخر ؛ إتنى لم أكرز أدع رأسك يا نايسى يقات منى ، ونحن نقضى الليالى الطوال فى مشاهدة النجوم تتلألأ بين فجرات الشجر فى جلن دارواض^(٣) ؛ أو القهر وهو بهيمط ليستريح على رؤوس التلال . »

إتنا حينما نسمع هذا يثبت فى روعنا أن هذا أسلوب متشور فيه نغمة

رقيقة طبيعية، وليست مجرد مزق مهمل مستعمارة من موازين الشعر المرسل .
وحينما نجد أيضاً البطل أولف Ulf في مسرحية لورد دنساني Dunsany
آلهة الجبل . Gods of the mountain ، وهو يكاد يفرد قائلاً :
« إننى أجد فى نفسى قسماً من الخوف ... الخوف القديم ، ونذير سوء
نقد ارتكبتنا سوءاً على مرأى من الآلهة السبعة ... لقد كنا شحاذين . وكان
يقبضى أن نظل شحاذين . لقد تشكرنا لمهنتنا ثم شارفنا مصيرنا ؛ إننى لن أخفى
ما أجد من مس الخوف بعد ، بل ... سأطلقه ليملا الدنيا صياحاً ... إنه
سينفلك منى صارخاً ، كما يفلت كلب من مدينة حاق بها ما كتب عليها ؛ وذلك
لأن خوفي قد شهد كارثة وعرف شراً مستطيراً » .

حينما نسمع هذا يثبت فى روعنا مرة أخرى الهدف نفسه الذى يقصده
الكاتب المسرحى . ومثل هذه النغمة الغنائية نفسها تلقاها فى مسرحية
The Silver Tassie للمسترمان أو كسمى ، حيث نجد أن الفصل ليس
إلا أغنية طويلة من النثر المتأجج بالعواطف . ويمكننا أن نلاحظ اتجاهها
عمائلاً لهذا فى تلك اللغة الغريبة التى اتخذها ميرلنك أداة له للتعبير عن رأيه
الرهيب فى الحياة . ولم يحدث شئ من ذلك كله نتيجة الانفلات من الإيقاع
النثرى ، الذى حدث من غير وعى ، إلى حركة الشعر المرسل ؛ ففى كل منهما
قصد الكاتبون أن يؤلفوا بين نوع خاص من موسيقى النثر وبين نوع موزون
جميل فى ذاته ، ولعل هنا مناط الأمل لمأساة المستقبل ، لقد نهض الشعر المرسل
بما كان مطلوباً منه ، وربما حل النثر الإيقاعى محله فى المستقبل ليشغل المكان
الذى كان يشغله فى القرن السابع عشر .

روح الإيقاع العالمى الشامل :

وما دمنا نتكلم عن « النظم » فى المسرحية المفجعة ، ففى وسعنا إذن
أن نضع هذا « النثر الشعارى » الجديد جنباً إلى جنب مع تلك الآداة

الخاصة التي كان يستعملها شعراء عصر إلزابيث ، وبذلك توسع من مفهوم هذا المصطلح ؛ وفي وسعنا بالمثل أن نقول إن النظم كان يسترعى انتباه كل كاتب من كتاب المآسى ، وذلك بوصفه أداة طيبة للسمو بحوادث المسرحية فوق مستويات الحياة الحقيقية ، وبوصفه الوسيلة التعبيرية الطبيعية عن العواطف . وعلى الشاعر ، قبل أن ينبذ النظم ، بسبب نظرية من نظريات النقد التي لم يعضها كما يجب ، أن يفكر طويلا فيما إذا لم يكن النظم أحد الأجزاء الضرورية التي لا تنجزاً من المسرحية بمعناها الصحيح ، أو أن يفكر على الأقل في حالة نبذه النظم ، أفلا يكون مضطراً إلى أن يدخل على مسرحيته شيئاً آخر يعوضها به عما ألحقها به من خسارة ؟ إن للنظم قنوى أخرى غير التي ذكرنا . وإن لما يروونه عن خرافة موسيقى السكواكب أثرًا مزيئاً من الصحة على الأقل . ولما ليخيل إلينا أننا مستطيعون بواسطة الإيقاع والنغم أن نصل إلى بعض أوتار الإحساس الإنساني عند الناس أجمعين . ولكن الذي لا شك فيه هو أننا ، بمجرد الإيقاع وحده ، نلجس ذبذبات من المحال أن تتأق بغيره . إننا قد لانفهم كتابا مكتوباً بنثر أجنبي ، ولسكننا نستطيع إدراك ما ترى إليه سيمفونية أجنبية بنفس السهولة التي يفهمها بها مواطن من أهل البلد الذي أعطانا هذه السيمفونية ؛ بل ربما أيقظت في قلوبنا قصيدة أجنبية ، إذا أحسن إلقاؤها ، أحاسيس وعواطف فوق مستوى الكلمات غير المفهومة ، والإيقاع بعد هذا كله تراث عام مشترك وهو يصل إلى قرارة الفرائز العامة الفطرية عند بني الإنسان جميعاً ؛ وهو ، فضلاً عن هذا . ليس وقفاً على الإنسان وحده ، بل هو يشمل بتأثيره الخلائق جميعاً ؛ ولشدو الطيور نغم محبب يقع من نفوس الناس بمثل ما يقع من أنفس الطير . وثمة سيمفونيات من الأصوات ومن الألوان تلذ العالم الطبيعي بأجمعه . فقل هذا الاعتبار الذي نوليه قوة النظم لا جرم يعود بنا إلى اهتمامنا الأصلي بالروح العالمي العام ، وإن شئت الصبغة العالمية ،

فها هنا ينحصر واحد من الوسائل الأساسية التي نضمن بها هذا الجو الفسيح الذي تتطلبه المأساة ؛ فالنظم لا يساعد حسب على إبعاد المأساة عن مستويات الحياة الحقيقية ، بل هو يساعد أيضاً على إكسابها روح الشمول الذي تتطلبه أرقى آيات الفن .

النظم بوصفه مغرباً من مرة الفيحة :

ثم لا بأس من النظر في النظم ، آخر الأمر كوسيلة من وسائل التفريغ من إصرار المأساة . ولقد أشرنا إلى شيء من ذلك من قبل . في الفصل الذي خصصناه للكلام على روح المأساة ، ولا بأس هنا من أن نقرر ، من حيث الشكل ، أن النظم لا جرم يخفف بمقدار ما يقسم به روح المأساة من هول وكآبة وقنوط . ولست نجد مندوحة هنا عن العودة إلى كلمة sordid بمعنى سيئ أو خسيس أو حقير . فنحن حينما نتكلم عن مأساة من طبقة وضيعة لا نقصد بهذه الصفة موضوع الرواية بقدر ما نقصد بها طريقة معالجة هذا الموضوع ، وبقدر ما نقصد بها أن الرواية تفتقر إلى عنصر ما يخفف من حدة الألم فيها . والنظم الذي يعطينا هذه النغمة التي ليست سوى رمز للسمفونية العليا والأكثر شيوعاً وروحاً عالمياً ، هذه الصيغة الغنائية هي على الأرجح ، من أعظم وسائل التفريغ وبعد ، فإن قصة عطيل لورويت بأسلوب بسيط منشور ، لما زادت على كونها قصة سيئة لزوجة مخلص وزوج مخدوع « يثار لشرفه » وهاملت هي أيضاً ... التي لم تكن تزيد على كونها قصة سيئة للملك مقتول وعلاقة تقرب من الزنا ، على أن الغنائية التي تكتشف هذه المسرحيات تساعد على السمو بها فوق مستوى الواقع ، كما تساعد على التفريغ من الرعب الذي لولاها لاشعروا بريحة فيها مضاعفة . إن عطيل ، عندما يصل إلى ذروة الكراهية الغيور ، ثم يدخل وهو يتخبط وقد أعماه الانفعال ، نرى يا جوهو ينظر إليه ، وقد أخذ

كلامه يتلون بلون فيه نغامة وفيه جلال تعبدما شيكسبير من غير شك ؛
إنه لا الخشخاش ولا الحشيش

ولا كل ما في هذا العالم من مشروبات غدرة
بمستطاعة أن تجلب إلى جفونك ذلك الغرم الشهى
الذى كحل جفونك البارحة

إن هذا الشعر لا يتفق وما فطر عليه يا جو من خلق ، وإن كان شيكسبير
ربما قصد به إلى شيء هنا أيضاً ، إلا أنه يتفق والباعث الحقيقي للأساسة .
إنه شؤبوب من الموسيقى لتسكين الرعب والألم اللذين كان المشهد حرياً بأن
يثيرهما في قلوبنا لولا هذا الشعر . إننا إذا لم يكن في مقدورنا ألا نتصور
في مكان هذه الآبيات من الشعر . إلا لحظة ساخرة من روح يا جو التهكية
لاستطعنا أن نقدّر قيمتها وقوتها . وربما كان ماعمد إليه شيكسبير من إدخال
هذه الخطبة الشهيرة التي ألفاها يا تشيمو في الفصل الثاني — المشهد الثاني —
من مسرحية سيمبلين Cymbeline هو للعرض نفسه :

إن أنفاسها هي التي

تعطر الغرفة هكذا ؛ وإن لُهب الشمعة
لينحنى تلقاءها ، متمنيا لو ينقذ تحت أجفانها
ليرى ما تحتها من أضواء ضربت فوقها
هذه النوافذ سرادقا ، أبيض في لازورد ،
مزركشا بزرقه من صنع السماء نفسها ...

وعلى ثديها الأيسر

شامة ذات نقاط خمس ، أشبه بقطرات القمر
في كأس زهرة البستان ...

والراجع أن شيكسبير تحقق من أن الموقف الذي ابتكره — هذه الفتاة
الهدية الراقدة في قراشها ، ويا تشيمو الماكر بارز من حقيقته — كان موقفاً

مرعباً غير محتمل . لقد كان موقفاً مرعباً بسبب حقارة و الخفاق الظاهر فيه ، وكان غير محتمل بسبب هذا النوم العميق المفاجيء الذى أطبق على لأموجن Imogen ، وهو نوم إن كان ضرورياً لتطور الموضوع ؛ إلا أنه واضح التلقيق وغير طبعى ، ولكى يقاوم هذين ، ولكى يسترعى انتباه النظارة ويلطف من شكوكهم واشتزازهم ، نراه يفاجئنا بمنطوقات غنائية مضحياً بالشخصية (الخلق) فى سبيل التأثير المسرحى . وفى وسعنا أن نلس الظاهرة نفسها بطبيعة الحال عند كتاب مسرحيين آخرين غير شيكسبير . لقد كان الكتاب اليونانيون يعرفون هذه الوسيلة ، وكثير من أشد مشاهدم صرامة وأكثرها رعباً تتخايل فى أبهى مانسجوه من حلل الشعر . وفى الأيام الأحدث عهداً ، حينما كان أوتواى Otway يعالج موضوعاً شديد الرعب فى مسرحيته «البيتم» نراه قد سلك هذا السبيل من الألم الذى أثاره ويفرج من حديثه ؛ ولذا نجد أن المشهد الأخير من الفصل الرابع ، حينما تعرف مونيما جليلة الأمر من پوليدور ، هو أسمى مشاهد مأساته شاعرية ، كما نجد الفصل الخامس يفتتح بأغنية .

لهذه الأسباب ، نرى أن أنصار المسرحية الواقعية المنشورة ، بهجرهم النظم يتخلون عن أداة صحيحة صالحة لضمان جو مسرحى وإمتاع المتفرجين . إن ثمة من يرى أن النظم ليس بمجرد بقية تقليدية من الأغنية الإنشادية أو الترتيل الكنائسى ، بل إنه شئ مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالروح الداخلى للمأساة نفسها ؛ فإذا لم يكن بد من إهمال النظم وإهمال ما يتبعه من الروح الغنائى فى المأساة ، فلا مندوحة إذن من العناية الشديدة بإبراز سمات أخرى ، لمحاولة تعويض المأساة عما تفقده بسبب هذا الإهمال . وقد يكون من غير المستطاع أحياناً إبراز هذه السمات الأخرى ؛ كما يبدو لإحكامها غير طبعى وظاهر القلق والكلفة . والمأساة المنشورة العادية تسقط لعدة أسباب : منها ، افتقارها إلى جذوبة الإيقاع ، ولأن القدر ، بطبعه ، يتمتع من استعمال الكثير من تلك السمات التى تبدو فى المسرحية الشعرية شيئاً طبعياً وملائماً .

الفضيلة الرابع

البطل في المأساة

أهمية البطل

لقد كنّا حتى الآن نوجه عنايتنا إلى الهدف النهائي ، إلى أسلوب المأساة وروحها ؛ ويبقى أمامنا بعد ذلك السؤال عن هذا الذي هو في الغالب الأداة التي يعبر بها الكاتب المسرحي عن كل من هدف روايته وروحها - وبالأحرى بطل المأساة .

وعما يجب ملاحظته أن المأساة تختلف من الملهة بصفة عامة في أن كاتب المأساة يقع اختياره على فرد من أفرادها أو على شخصيتين فيها ، بسيطران بما بينهما من عظمة ، وما لها من أهمية ملازمة على سائر شخصيات المأساة . وقد يكون ثمة ملاءمة تستبد فيها شخصية واحدة بكل انتباه النظارة ، أو بمعظم انتباههم ؛ إلا أن أمثال هذه الملهة نادرة ومن شأنها أن تكون أقرب إلى الجسد منها إلى الهول . ولدينا من ذلك طائفة من ملهة مولير ، وملهاتاه *L'Etourdi* (الثقيل) و *Le Misanthrope* (كاره البشر) بخاصة ، ثم ملهات فولبون لبن جونسون . على أن تحليلاً مختصراً لجو هذه الملهة الثلاث قد يكشف لنا حقيقة كونها ملهة مخافة للبأوف (١) ، لأنها لا تثير قوانا الضاحكة فقط ، بل هي تروق الجانب الجسدي مر خلقنا أيضاً . لأنها تقترب بالأحرى من فطام الروح المفجع ، روح المأساة . والملهة من أي نوع تعتمد عادة على تتابع التركيز المسرحي في الشخصيات المختلفة حيث

(١) أنظر هذا الكتاب .

لا يكون لشخص واحد من الأهمية أكثر مما لأي شخص آخر، وحتى لا يصبح شخص واحد البطل الذي لا يحول أحد معه في الميدان . وستزداد هذه الحقيقة جلاء بمقارنة بين أهمية مآسى شيكسبير وملاهيه بوصفها أبرز ما أنتجه الكاتبون في عصر إليزابيث وبين مسرحيات أوتواى Otway ، تلك الروايات التي تمثل إنتاج فترة عودة الملكية . ففي هاملت يكاد البطل ينفرد بالبطولة وحده ؛ وفي لير يكاد الملك وكورديليا ينفردان باسترعاء انتباه النظارة كله ؛ وفي عطيل يذهب المراكشي وياجو بالبطولة جميعاً، وفي ماكبث تكاد تنحصر البطولة في الأمير وزوجته ؛ وليس هذا لأن الشخصيات الأخرى لم ترسم رسماً حسناً ، بل لأنها ، لأسباب يقتضيها بناء الرواية ، لم تكد تحظى بأى كلام هام ، ثم هي ، لأسباب يقتضيها رسم الشخصيات نفسه ، موضوعة في مستوى أقل من مستوى الشخصيات الرئيسية . ونظرة في ملاهى شيكسبير متبيّن لنا هذا التصور المختلف تمام الاختلاف . ففي جمعية ولا طحن نرى كلوديو وهيرو ، وبندك وبياترس ، وليوناتو وأنطونيو ، ودوجبري وفرچس ، وفي حلم منتصف ليلة صيف ، حيث نجد زوجين من العشاق (عاشقين وعشيقتين ١) - نرى ليساندر وهرميا ، ودمتريوس وهلنا - والحُور أوبيرون وتيتانيا ، و(الأسطوانات) بَطْم (أى عجز) ١ وكونس (سوجل) ومجموعتهما . ونلاحظ هنا أن الشخصيات ليسوا في مستوى واحد بحسب ، وأنه لا يوجد بينهم من يمتاز بمنزلة أعلى من الآخر بل أن ثمة نقاطاً مختلفة متميزة تمام التميز ، وذات أهمية مسرحية . أما المآسى ، فعلى العكس من ذلك . إنها أبسط وأكثر تركيزاً ... ومسرحيات أوتواى توضع لنا هذه السمات نفسها تقريباً . ففى Venice Preserved نجد أن الشخصيات الثلاثة الذين يشرون الاهتمام هم : بيسير وجافنير وبلقيديرا ، ثم نجد سائر الشخصيات الأخرى تابعة لهؤلاء . وفي اليقيم

The Orphan نرى أن الشخصيات التي تسترعى أعظم انبهاها هم بوليدون وكاستاليا ومونيما ، أما مسرحية The Soldier's Fortune فهي على العكس من ذلك ، إذ نجد فيها الكابتين بوجارد وكورتين وسلфия ، ثم سيرديفى وزوجته ، ثم سيرجرالى جميل والخادم فورين . ونجد في مسرحية الملحد The Atheist العجوز بوجارد وابنه وبورشيا ، ثم كورتين وزوجته ، ثم ديردقيل الملحد ثم تيودوريه وجراتيان . وهكذا ؛ بينما نرى أن الأهمية في المأساة تتركز في شخصية أو شخصيتين رئيسيتين ، نجدها في الملهة موزعة على هيئة من الشخصيات المتنافضة . ومن أجل هذا بحثنا في مثل هذا التفصيل لشخصية البطل أو لشخصية البطلة في المأساة ، بينما لا يكون مثل هذا البحث في الملهة غير ذي قيمة فقط ، بل غير ذي معنى . والمآسى تسمى عادة باسم الشخصية الأساسية فيها — مثل أوديب وميديا من المآسى اليونانية ، وهاملت ولير وعطيل وماكبث من مآسى شيكسبير ؛ واليقيم و The Cenci من المسرحيات الحديثة . أما الملاحى فلا تكاد تسمى بهذه الطريقة . والبطل هو الذى يخلق على المأساة أهميتها ، ويشيع فيها نغمتها .

عامل النفس في بطل المأساة :

ويمكن عندما نتكلم عن بطل المأساة أن نبدأ كلامنا برأى أرسطو في هذا البطل . وقد كان هذا الناقد اليونانى أكثر صراحة في هذا منه في الموضوعات السالمة التي سبق أن تكلمنا عنها إن بطل المأساة في نظر أرسطو شخص لا هو بالفاضل الفضيلة كلها ، ولا هو بالصادق الصدق كله ، وليس بالمجرم العريق في الإجرام ، الذى يقارف الإثم أو الرذيلة عامداً متعمداً ، ولكنه يقع فيها بسبب من أسباب الضعف الإنسانى . ومعنى هذا ، أن بطل المأساة يجب في رأى أرسطو أن يكون ذا سمجيا نبيلة ، بيد أنه يجب

في رأى أرسطو أن يكون قيناً بالوقوع في بغض الخطأ ، إما بسبب جهله
للشئون التي لا يسو إليها عليه ، وإما بسبب الأهواء الإنسانية . وقد تدرج
أرسطو في كتابه الشعر من هذا إلى الإشارة إلى طريقين^(١) من طرق
التطور في تصوير هذا البطل ، إلا أن تقسيمه ذلك هو تقسيم منطقي أكثر
منه تقسيماً انتقادياً محكماً ، ونحن ربما وجدنا خصائص البطل المميزة له
في المسرحية المفجعة أكثر امتداداً إلى حد ما في المسرحيات اليونانية
والمسرحيات الحديثة مما صورها هو .

الغلط غير المقصود والمجهالة الخالية من التفكير :

إن ثمة ، قبل كل شيء ، كما لاحظ ذلك أرسطو ، البطل الذي يتصرف
تصرفاً خاطئاً بسبب غلطة تحدث عفواً . فهذا هو الضعف الإنساني الناشئ
عن الجهل (أى عدم العلم) . والآنموذج الغد الذي أورده أرسطو في كتابه
الشعر لهذا الضعف القائم على عدم العلم هو مأساة أوديب لسوفوكلس ،
تلك المأساة التي ينافي تصور المؤلف للبطل فيها ما كان يتصوره شيكسبير
منافاةً واضحة ، وإن يكن كتاب كثيرون من الإنجليز قد نسجوا على منوال
هذا التصور في شيء من التمديل . لقد كان هذا التصور نمطاً مناسباً
في اليونان القديمة بسبب ديانتها في ذلك العهد ، ولكنه بعد أن زالت
هذه الديانة يبدو شيئاً يكاد لا يلائم الذوق الحديث ، وأنه إذا عولج
في زمننا هذا فلا بد من معالجته في أعظم ما يمكن من الاحتراس الشديد .
ونلاحظ أن بعض الكتاب المسرحيين قد عادوا في القرن السابع عشر
إلى استخدام البطل الذي يخطئ من غير عمد للخطأ ، وذلك بعد أيام
شيكسبير مباشرة . ومن الراجح كل الرجحان أن السبب في إحياء هذه السمة
ما وقع فيه كل من بومونت وفلتنر من أخطاء غريبة في ملاهيها المفجعة

(١) إن ثمة طريقاً ثالثاً ، ولكنه لا يكاد يؤدي إلى المأساة .

الرومسية التي كانوا يكثرون فيها من إدخال الشخصيات الشبيهة بشخصيات المسرحيات اليونانية ، وإن لم يتجهوا بها في كثير من الأحيان نحو نهايات مفعمة . وفي عهد عودة الملكية وجد هذا النمط مثالا فذاً في مسرحية اليتيم ، حيث يرتكب أحد أبطال الرواية فعلة ذات خطورة مفعمة لأنه لم يكن يدري بمجموعة من الحقائق المعينة ، ولم يكن هذا يختلف من موضوع أوديب إلا من حيث أن الجريمة التي ارتكبها البطل كانت في ذاتها جريمة كريمة ، حتى بالرغم من أنها وقعت لجهل البطل بتلك الحقائق ، مما جعلها شيئاً مفعماً حقاً . ولا جرم أن المأساة نشأت من عدم علم بوليدور بأن مونيما قد تزوجت أخاه كاستليو ، ولكن العمل المفعم لم يُنفذ بأكمله في غير علم بأسبابه ؛ لقد كان الدافع إليه هو شهوة بوليدور ، تلك الشهوة التي هي ضعف حقيق في الإنسان ، ثم ما كان يتظاهر به كاستليو كذبا من تحرر ، وهكذا نجدنا في اليتيم أمام رواية ذات جوهر ، أو ذات تصورات ، وأن الفكرة اليونانية قد تعدت على ضوء هذا العنصر الأحداث عهداً ، عنصر الضعف الإنساني المباشر الذي لا يقوم على مجرد عدم علم البطل بالدافع له على ارتكاب جريمته . ونحن حينما ننظر في هذه المسرحية قد نلاحظ أن الموضوع الذي عدل هذا التعديل العام كان من الموضوعات الشائعة في فترة عودة الملكية ، وأنه قد ظهر في الفينة بعد الفينة في المسرحيات الأحداث عهداً ، في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ؛ وأنه كان السبب في ظهور جميع هذه الزيجات المهلكة ، و« البراءة والسذاجة القاتلة » التي راجت في الفترة من سنة ١٦٦٠ إلى ١٧٠٠ ، كما أنه كان السبب أيضاً في ظهور الباحث المنجوع في مأساة للو Fatal Curiosity : Lillo التي صدرت في منتصف القرن الثامن عشر .

الخطأ المقصود :

وثمة ، إلى جانب هذا الخط ، ذلك البطل الذى يتردى فى الخطأ عامداً إلى ذلك واعياً به وقد لاحظ أرسطو ذلك أيضاً ، وضرب له مثلاً بمأساة ميديا . ويمكن إيراد أمثلة أخرى لذلك ، مثل شخصية هيبوليت ، فى مأساة هيبوليت ليوريبيدز أيضاً ، والشخصية نفسها فى المأساة نفسها لسنكا ، التى يمكن مقارنتها أيضاً بشخصيات مماثلة فى المسرحيات اليونانية والرومانية . وقد نسج شيكسبير وكثيرون غيره من شعراء عصر إليزابيث على منوال هذا التصور ، فمأساة ماكبث لها بطلها الحقير الشرير ، ومأساة عطيل فيها بطل حقير شرير مشابه لهذا ، وله شخصيته الرئيسية الهامة فى الرواية ، وهذا ، بالرغم مما فى المأساة من الخصائص المميزة التى تجعلها من روايات التصور الممتاز أيضاً ، وذلك أن جريمة القائد المغرور تتبع من فعلة شعورية ، بينما نراه قد ضل به فيما يتصل بالحقائق الصحيحة للوضع . وواجب الكاتب المسرحى وهو يصور شخصية من هذا الطراز الذى أشرنا إليه آنفاً ، أن يعرض عرضاً واضحاً آثار الرعب والاشمئزاز التى تثيرها الجريمة التى ارتكبها البطل . وقد يصنع الكتاب الرومنسيون ذلك بتوضيهم تبديلاً فى الشخصية ، أو فى خلق البطل ، بعد ارتكابه جريمته ، كما هى الحال فى ماكبث . ولعل شلى كان يتمثل الفكرة نفسها وهو يصور تلك الشخصية الغريبة . . . شخصية بيانرس سفى . أما الكتاب الكلاسيون فلم يكتفوا بوضوح استبشاع البطل لجريمته لإقبيال ارتكابه للجريمة . أو بعد ارتكابه لها مباشرة كما نرى ذلك فى قصور إسكيلوس لبطله أورست . فإذا أغفل الكاتب إظهار هذا الرعب والاشمئزاز فى بطله ، كما هى الحال فى مأساة هيبوليت لسنكا ، فإن الرواية تنزل حتماً إلى مستوى بنائى هابط ذى صبغة ميلودرامية بحتة ؛ وذلك لأن المأساة ، كما شاهدنا ، يجب ألا تثيرنا بإشاعة الخوف فيما نحسب

بل يجب أن تدعى بنا أيضا بإشاعة روح الجلال فينا ولعل افتقار مأساة سنسى إلى هذا العنصر الجوهري هو الذى ينقص من متعتنا ونحن نقرأ هذه الرواية أو حينما نشاهد تمثيلها . وبالرغم مما يوجهه المعجبون بشلى من آيات الثناء إلى أدبه ، فإن هذه المسرحية لا ترتفع إلى مستوى ما تمتاز به روايات شيكسبير وسوفوكلس من شرف الروح وسمو الشاعر . إن شلى يُحقق فيما يحقق فيه فورد ، لا لنفس الأسباب بالضرورة ، ولكن بطريقة مشابهة بالضبط .

وأشبه شخصيات شيكسبير بطراز شخصية پوليدور ، هى شخصية هذا البطل الذى يجلب الدمار على رأسه بتعيب فعلة لم يفكر فى عواقبها ، فعلة تنبع من خلقه (أو شخصيته) هو نفسه ؛ فالملك لير لا يكاد يرتكب وزراً ، سواء كان عن عمد أو غير عمد . ولكن نَبَذَهُ لكورديليا عمل مصدره المباشر هو أخلاق وطباع لير نفسه ، ثم هو السبب المباشر لما قاساه من آلام . ومثل هذا كورديليانس ، الذى يمضى إلى ما فيه دماره بسبب كبريائه ، وأنفته الأرستقراطية - تلك العيوب التى تعنى عيبيه عن جميع الاعتبارات الإنسانية الأخرى . ومثل هذا أيضاً أنطونى الذى يغرق فى لجة الحب وتجلب عليه الدمار قبله من شقى كليوبتره . ولعلنا نستطيع أن ننظر إلى شخصية أورست فى مأساة أندروماك لراسين من وجهة نظر قريبة الصلة بهذا كله .

الضعف والطموع فى البطل :

ثم هناك هذا البطل الذى يواجهه عمل أكبر مما فى طاقته . وهو بطل يقفنا بالتأكيد إزاء ضعف إنسانى ، إلا أنه ضعف يتمثل فى عمل خاطئ . من نوع لا مثيل له ، وهاملت لا يمت بصلة إلى أوديب ، ولا إلى ميديا ، وفى وسعنا أن نتحقق من أن نسيج المأساة الذى يلفه قد غزلته له شخصيته

هو ، وأن تردده وتوانيه قد ساقا إليه كارثة طامة تقريباً ، إلا أنه ليس بطلا شريراً (Villain) بأى حال من الأحوال ، ثم هو لا يعمل من جانبه ما يتعين وقوع العمل المفجع .

وأبطال مارلو هم من هذا النوع الذى يمكننا أن نسميه : النقط المتفرع عن شخصية هاملت . وعما لا يقبل الشك أننا فى مسرحيات مارلو نجد أن طمع أبطالها يتعجل لإلهم دمارهم ، إلا أن أساس العمل المفجع يبدو أنه يتركز بصورة أشد تحديداً فى مقاومة قوة إنسانية ذات أبعاد متناهية العظم ، لقوة أعلى منها وأشد قوة ، وهكذا ينتهى البطل إلى مصيره المحتوم بسبب هذا الضعف الإنسانى ، أو بالأحرى بسبب رغبته فى المعرفة أو رغبته فى « السلطان المطلق » . إلا أن عنصر الأسى فى المسرحية يتركز فى هزيمة هذه الرغبة أمام قوة خارقة للطبيعة . ونحن نلاحظ أن مسرحية بروميثيوس لشللى تقترب اقتراباً شديداً من نمط مسرحيات مارلو هذه ، وإن اختلفت هذا الاختلاف اليسير فى طريقة تناول موضوعها عن طريقة تناولها اليونانية على يد إسكيلوس . ومأساة كين (قاييل) للورد بيرون لها هى أيضاً نفس هذه الخصائص .

البطل الذى لا عيب فيه :

ولا بأس هنا من البحث فى موضوع البطل الذى لا عيب فيه ؛ لقد قرر كل من كاستلفرتو ، وروسى Rossi^(١) ، من تقاد عصر النهضة ، أن الشخص ذا الضعف الإنسانى الحقيقى ليس هو وحده الذى يبرز فى المأساة ، بل إن محورها الرئيسى قد يكون شخصاً لم يلم شرفه عيب خلقى ، شخصاً طاهر الذيل ، لم تمتد يده إلى عمل من أعمال الإثم . ولعله لا ضير فى نظر هذين السكاتيين من أن يكون القديس رجلاً صالحاً لأن يصبح بطلاً فى

(١) و كتاب : Discorsi....intorno alla tragedia (1590) ص

مأساة . و يأخذ الدكتور سمات بهذا الرأي نفسه، وذلك في بحث عن المأساة،
(المنشور في مجلة الجمعية الإنجليزية Studies المجلد الثامن) حيث يقتبس
أمثله من الأناجيل ، ومن قصة كلاريسا Clarissa للكاتب تشردسن^(١) .
إن موضوعنا هو المسرحية ، ومن الخطر الشديد نقل موضوع البحث
من لون من ألوان الأدب إلى لون آخر ... ولكن لا بأس ... لقد رأينا
أن القصة تهدف إلى هدف بعينه ، وهي في وصولها إلى هذا الهدف تستخدم
طرقاً مختلفة كل الاختلاف عن الطرق التي تستخدمها المسرحية ... بينما
تدفعنا إلى قراءة الكتاب المقدس واطف غير العواطف التي تدفعنا إلى قراءة
غيره من ألوان الأدب . إننا لا نملك من المسرحيات المفجعة ، التي خلا
أبطالها من العيوب خلواً تاماً إلا عدداً ضئيلاً ، مما يجعل أرسطو على حق
حينما قرر أن هذا اللون غير ملائم للمأساة . ولعل روميو ينخرط في هذا
النوع (Genre) ؛ فهو كما صورته شيكسبير لا يقترب خطأ من الأخطاء
التي تؤدي إلى المهالك ؛ وأسباب منايه تأتي كلها من ظروف خارجية ؛
ولم يكن في وسع الحبيين أن يسلكا سبيلاً آخر غير الذي سلكاه ؛ وهما مختلفان
من أوديب الذي كان يحمل لحوى أعماله التي أدت إلى كارثته ... فهما قد أبرما
عقدة زواجهما بأعين مفتوحة ، والقدور وحده ، أو الصدفة وحدها ، هي التي
تحطم ما تعاهدا عليه من ذلك الحب . وثمة كاتب يدهى جرفينوس^(٢) ذهب

(١) سمويل ريتشاردسن S. Richardson (١٦٨٩ - ١٧٦١) قصص إنجليزية
أعنتل بالطباعة وكتب ملأفة جيدة من القصص وكان يجيد الكتابة عن المرأة أكثر مما يجيد
الكتابة عن الرجل وقد ألهمت قصصه كتاباً كثيرين وظهرت مجموعة قصصه في ١٩ مجلداً
سنة ١٩٠٥ ، وكلفاء بخرأ أنه أستاذ ديدرو ، وولتر سكوت (د) .

(٢) جورج جوتفريد جرفينوس G.G. Gervinus (١٨٠٥ - ٧١) مؤرخ ألماني
عظيم الشأن ديموقراطي النزعة ، كانت ديموقراطيته سبباً في اضطهاد ملوك ألمانيا له ، مما جعله
يطلق السياسة ويحفرغ للتاريخ السياسي والأدبي - وقد ألف موسوعات عظيمة الفائدة =
(م - ١٥)

لأن غلطة روميو وجوليت هي أنهما أبرما عقدة زواجهما دون أن يتالا موافقة والديهما على ذلك ؛ إلا أن مثل هذا الرأي يبدو رأياً ملفقاً بادی البطالان ، ويجرد حجة قصد بها صاحبها أن يكتشف ضعفاً إنسانياً في أخلاق روميو . أما الرأي الصحيح فهو أننا في مأساة روميو وجوليت نبدو كأننا تلقاء مأساة من مآسي التذمر الخاص . وأنتا نخفق ، بناء على ذلك ، إذا حاولنا أن نشعر هنا بالانفعالات التي كانت تتلاعب بشخصية مثل هاملت أو شخصية مثل عطيل . ومن الصوبة الشديدة حقاً أن نفكر لأنفسنا الأثر الحقيقي الذي تتركه مأساة روميو في أذهاننا . إنه ليس ، كما زعم البعض ، أن الغلطة التي يسببها يتعذب أبطال المآسي الأخرى غلطة أخلاقية . ثم إن أولئك الذين يقولون إن هاملت جر على نفسه البوار بسبب توابه يقررون أن مهمته كانت مهمة رجل سفاح ، وبالأحرى مهمة جلاد (عشاوى ١) . وهذا تصور لا ينشأ إلا بسبب رغبة غير منطقية في المزج بين الأهمية الأخلاقية ، وبين الغلطة المفجعة ، وقد يكون أقرب إلى الصواب هذا التفسير الذي يذهب أصحابه إلى أننا ، تلقاء هاملت وعطيل ، نكون أمام بطلين كتب عليهما سوء الطالع أن تمر بهما ظروف من المحال أن يغالبها ، لأنهما غير ندين لها ؛ بينما نحن في روميو وجوليت نكون أمام قصة عادية من قصص الحب ، وهي قصة كثيرة الحدوث ، كل ذنبها أنها تجري ضد هوى المجتمع . فبينما نرى هاملت مسوقاً بسبب جيلته إلى الاندفاع في طريقه بدون توقف ، نرى الصدفة البحتة ، وسوء طالع لحظة عابرة ، سيئاً في هلاك هذين الحبيبين . إن نهاية سعيدة لهاملت ، أمر لا يمكن تصوره . أما مأساة روميو وجوليت فقد كان يمكن بسهولة أن تنتهي نهاية ملهية مفعجة (Tragi - comedy)

== . وله أيضاً كتاب عن شكسبير حاول فيه أن يجمعه شامراً كلاسيكياً مخالفاً بذلك جميع من كتبوا عن الشاعر العظيم -- وله كتاب آخر عن هاملت وشكسبير -- هذا عدا مؤلفاته عن الشعر الألماني (د)

وذلك باستيقاظ جوايت في القبر ، ومصالحة الوالدين . إننا لا نشعر في آلام جوليت ويطلماروميو بغصة الفجيرة ، لأن عاطفتها عاطفة مبهجة ، وظلام موتها لا يتصل بسبب بهذا الظلام الروحي الذي تلمحه في هاملت وعطيل ولير .

البطل يملك مشواره أعلياه :

ويمكننا أن نجعل من البطل الذي يتردد بين واجبين ، غملاً من الأبطال مستقلاً تمام الاستقلال عن الأنماط الأخرى التي أسلفنا الكلام عنها وذلك بالرغم من وجود عناصر معينة يشترك فيها وهؤلاء الأبطال . وهذا البطل لا يزيد — إلى حد ما — على كونه صورة مختلفة قليلاً عن صورة البطل الذي يتصرف تصرفات خاطئة بسبب ضعف في نفسه ، أو بسبب غلطة ما ، والفرق الوحيد بينهما هو أنه يواجه واجبات متقابلان لا يحصى له منهما ، ليس بينهما واجب خبيث ، أحدهما يمثل سلطان الواجب العام والقانون العام كذلك ، والآخر يمثل سلطان الإحسان والعاطفة . ويمكن هنا أن يتم العمل المجمع بفعلة شعورية أو لاشعورية نابعة من ناحية من نواحي الضعف الخلق ، إلا أن أهمية الرواية تتركز بنوع خاص في هذا التضال الداخلي بين رغبتين أو مثليين في ذهن البطل أكثر مما تتركز في العمل الخاطئ الذي ارتكبه البطل . وفي الإمكان العثور على هذا النمط في أشد صورته بحاجة وأكثرها مبالغة في مآسى البطولة التي ظهرت في فترة عودة الملكية . ومهما بلغت مآسى دريدن من الكآبة ، فنحن نلصق ما في أبطاله من عناصر العظمة المفجعة . ومن المستطاع كذلك أن نكشف من أمثلة ذلك في المآسى الفرنسية المنظومة بالشعر المفقس في الحركة الكلاسية الحديثة . وهذا النمط يغلب على جميع شخصيات راسين المسرحيه تقريباً . وآثاره بارزة في مسرحيات فولتير ، ومن ثمة نكاد نراها في كل مأساة

كلاسية من مآسى القرن الثامن عشر فى انجلترا ، كما تراها أيضاً فى أنطونى ، كما
تصوره شيكسبير ، وإن كانت المقارنة بين رواية شيكسبير وبين روايتى دريدن
القريبى الشبه بهما ، وهما *All for Love* و *The World Well Lost* .
ترينا كيف أن شيكسبير قد أشاع الروح الإنسانى فى نبرات هذا الصراع
المتناهية الحدة ، كما لطف منها أيضاً ، بعكس ما نشاهد فى مآسى فترة عودة
الملكية التى تشتد فيها حدة هذه النبرات .

العيب الذى نسميه الظروف :

ولمنا نجد أنفسنا آخر الأمر إزاء نمط آخر من أنماط البطولة يمكن
أن نعدّه هو أيضاً فرعاً من هذا النوع الذى يتصرف أصحابه تصرفاً خاطئاً .
البطل الذى يقتضى إلى هذا النمط يسلك فى حياته مسلكاً إجرامياً ليس
سببه عيباً فى تكوينه ، ولكن سببه ظروف تعمل عنده بقسوة ومرارة ،
وهو بالرغم من جرائمه يبقى أميناً صافى النفس ، وأحسن الأمثلة على ذلك
ما نلّسه فى مسرحية اللصوص *Die Räuber* لـ شيللر ، حيث قضت
الظروف بأن يصبح بطلها شارلز دى مور رجلاً خارجاً على القانون بسبب
تصرفات أبيه الذى خدعه ابنه الأصغر فرانس دى مور فكانت هذه
الجريمة ... قفرنس هنا هو الشخص الشرير ، وهو الذى يقص أثر أميليا ،
ويحبس أباه فى قبر ؛ ثم يكون شارلز أداة انتقام ، وينقذ والده ، ويقرر
أن يسلم نفسه آخر الأمر للعدالة . وواضح من هذا أن ذلك النمط يمت بصلة
إلى الأبطال الشريرين العاطفيين أو ما نسميهم الرجال « الأخيار الأشرار » ،
الذين شاع ذكرهم فى القرن الثامن عشر ، إلا أننا نلاحظ أن صبغة العاطفية
فيه عالية مطهرة . وأنه ، كما لا يخفى ، تصوّر حديث ، وهو وإن استخدمه
الكاتب الرومنسيون ، له آثاره فى عدد من مسرحيات القرنين التاسع عشر
والعشرين .

موقف البطل في المسرحية :

وقبل أن نترك هذه الأنماط المحددة المعالم من أنماط البطولة قد يلاحظ أنه فضلا عن أنواعها العديدة المختلفة يوجد موقفان مختلفان جد الاختلاف يمكن لأى نمط أن نسلكه في الروايات التى تظهر هذه الأنماط فيها . فمن الممكن أن يوضع أى بطل من هؤلاء الأبطال فى أى مأساة ؛ إما فى موقف إيجابى أو موقف غير إيجابى ؛ فثمة ، من جهة هذا البطل الذى يتسلط على مجرى الرواية كلها . مثل أورست الذى يهيم على مأساتى إيسكيلوس والفيريى كليهما ، وماكبث الذى هو القوة المحركة فى مأساة شيكسبير ، فى هذه الروايات نلاحظ أن كل ما يجرى على المسرح من حوادث ينبع من أفكار البطل نفسه ومن عواطفه ، ولا يكاد تطور الموضوع فيها جميعاً أن يتأثر بأى شخصية أخرى ؛ وثمة من جهة أخرى ذلك البطل الذى من صنف لير ، البطل الذى « يمسأ إليه أكثر مما أساء هو » ، ولير يعطى الدفعة الأولى للقوة التى تحرك مأساته ، إلا أن هذا المشهد الأول الذى يبدو فيه وهو يوزع ملسكه ، إن هو إلا افتتاحية تقريبا ، وكان يتحتم فى المسرحيات غير الرومانسية أن تقدم هذه الافتتاحية إلى الجمهور على لسان راوية ، فبعد أن يفتى هذا المشهد نرى الريح تجرى ضد لير ، ونرى نصريف الأمور يقتل من يديه إلى أيدى بناته ؛ فهذا الموقف الثانى للبطل هو من المواقف التى ندر أن استخدمها كبار الكتاب المسرحيين ، بسبب ما يفهم منه من عجز البطل نفسه . ولم يستطع أحد غير شيكسبير أن يصور لنا بطلا مثل لير ، له هذه المهابة وذاك الجلال ، وهو فى أشد ساعات عنته وشقوته .

البطل الصنو :

وثمة أمر آخر جدير بأن نلم به . ففي بعض الروايات ، وبخاصة روايات عصر إليزابيث ، لا يقتصر الأمر على وجود بطل واحد للسرحية ، بل يوجد لها بطلان ، ومن الاحتكاك أو الصراع بين شخصيتيهما ينشأ الانفعال المفعج في المأساة . أى الرجلين نستطيع أن نقول إنه بطل مأساة عطيل : عطيل أو ياجو ١٤ إن عطيل نفسه يكاد ألا يفعل شيئاً حتى آخر الرواية . بينما ياجو هو الذى لا يفتأ يفسج بُرد الموضوع ، ويسترعى معظم انتباه النظارة في الرواية كلها . إننا نبدو في هذه المأساة أمام شخصين رئيسيين بالفعل : أحدهما ياجو بما رُكِّب في طبعه من هذا الضعف الإنساني المرعب وهو ماضٍ في لعبته البشعة من الغش والخداع ؛ ثم عطيل بهذا اللون الآخر من ألوان الضعف الإنساني المختلف من ضعف ياجو ، وهو يتحرك ببطء نحو مصيره المحتوم الذى ينتهى به إلى اليوار . . . فهذه إذن ليست مأساة ذات بطل واحد مثل مأساة هاملت أو مأساة لير . وهذه الحال نفسها واضحة في روايتي Venice Preserved واليقيم ... ففي الرواية الأولى نلاحظ أن چافئيرَ وبييرَ بطلان كليهما ، وأن مصدر الشقاء والهلك في المسرحية هو ضعف چافئيرَ وقسوة بييرَ المتحجر القلب . أما في اليقيم فلم يكن من الممكن أن يتطور أى موقف مفعج عن پوليدور وحده أو كاستليو وحده ، والذى أصابهما من البرار والتعاسة ما أصابهما إلا بسبب وضعهما متجاورين متصلين أحدهما إزاء الآخر .

المأساة التى لا بطل لها :

ثم نجد في السنين الأخيرة تطوراً ملحوظاً لنط غريب من أنماط المأساة

يرجعون أنه يدل على نوع جديد قائم بذاته ، كما يدل على أنه ، إلى جانب هذا ، تطور وامتداد لنطاق المأساة ، وحركة تقدمية تنهض برهانا على استمرار العنصر البنائي الباهر في هذا النطاق . فنحن تصادفنا في كثير من الأحيان روايات تبدو كأنما تفتقر افتقاراً كلياً إلى بطل ذي شخصية متناسبة السمات منزلة الأجزاء ، ومن هذه الروايات الكفاح Strife والعدالة Justice لجورن جولدرني ، و The Silver Tassie لمستر أوكاسي . ففى مسرحية الكفاح لا يمكننا أن نقول من هو البطل ، هل هو قائد العامة أو زعيم السادة . وفي العدالة ليس البطل على التحقيق هو ذلك الكاتب الضعيف الإرادة الذي يرثى له . وفي The Silver Tassie ليس هو لاعب الكرة من دبلن ، الذي حطمته الحرب . وليس في هذه الروايات شخصية واحدة ، أو زوج من الشخصيات يمكن أن يتألقا بدرجة تكفي لأن نجعلهما من الكبير بحيث تكون لهما أهمية غالبية في أذهاننا ... ومن ثمة لا نجدنا إزاء بطل ، أو بطلين ، بالمعنى القديم لكلمة البطولة . ومع هذا ، فكل من تلك المسرحيات تستحضر في أذهاننا قطعاً شيئاً له طابعه المفجع ولقد تبين بعد عرض مسرحية The Silver Tassie أنها إحدى التجارب الفذة في عالم المأساة . والآن ، يتضح أن هذا الطابع المفجع لا ينشأ فقط من مجرد مشاهدتنا لواحد من الناس ألمت به الحوادث وحق به العذاب الشديد . بل ثمة ما هو أكثر من ذلك . وقد يبدو لأول رهلة أن تحليل مصدر انفعالاتنا تعليلاً مضبوطاً هو أمر عسير . على أننا لا نكاد نتأمل في هذا لحظة حتى يتكشف لنا أن الأشخاص الهامة في كل من تلك الروايات ما هي إلا مجرد رموز ، أو أعضاء ، للإنسانية ؛ ولقد تناولنا هذا الوجه من أوجه المسرحية الحديثة بالبحث السريع في الفصل الذي خصصناه للشمول — أو الروح العالمي — في المأساة . ويمكن هنا أن نزيد شيئاً على ما قدمنا . فنحن إذا تناولنا مسرحية The Silver Tassie

بالبحث أو شكنا أن نقول إن البشرية هي المسئول الأول عن هذا الضعف الكبير في الإنسان . فلقد سمحت لنزوة الحرب البدائية بالسيطرة عليها وتحقيق ذاتها ، وكان من أثر هذا أن تمزقت وسالت دماؤها . إن الشخص الذي يضطلع بالدور الرئيسي في المسرحية ليس ، من أجل هذا ، هو البطل في ذاته ؛ إنه قد يتبوأ هذا المركز لا لشيء إلا لأنه إنسان . ويتجلى هذا جلاء تاماً في الفصل الثاني من المسرحية - الفصل التعبيري - من المأساة ، حيث لا يقوم هذا الشخص بأى دور على الإطلاق ، وإن يكن موضوع الفصل يتناول هذا الجزء من المأساة الذى هو أساسها الحقيقي . ومثل هذا يصدق على مسرحية العدالة . فقد وضعت الإنسانية ، بسبب خطأ من أخطائها المميتة ، مجموعة من القوانين كان من نتيجتها أن تصدر أحكام ظالمة في بعض القضايا ، ومن هنا يكون فولدر المسكين مجرد جزء لحسب من البطل الذى هو أعظم منه ، ألا وهو الإنسانية كلها .

وهذا هو الشأن ، كل الشأن . حينما وجهنا النظر في كل ما يظهر على المسرح هذه الأيام من المأسى الحديثة ، ليس فقط في هذه المأسى التى يوجد فيها أبطال على التحديد ، ولكن في تلك المأسى التى يذلت فيها بعض المحاولات لتصوير شخص بارز رئيسى من هذا النوع أو ذاك . ففي هذا النوع الأخير من المأسى نجد دائماً ما يقوم شاهداً على رغبة الكاتب المسرحى في تلطيف معنى الفردية المستقلة . وتمثيلية أبراهام لنكولن مسرحية تاريخية ذات بطل واحد ، ولكن الكاتب (جون درنكووتر) كان حريصاً كل الحرص على جعل بطله لنكولن رمزاً لشيء ما منفصل عن شخصيته ؛ إننا لا نكاد نرى فيه رجلاً كما نرى رجلاً فيمن يُسمَّون هنرى ورتشارد من شخصيات شيكسبير . إنه قوة رموز لها برجل من الرجال . ومثل هذا ما نرى سقيورات التى كانت مأساة شخصية في أيدى الكتاب المسرحيين السابقين ، حتى إذا تناولها جون درنكووتر أصبحت في يده

مسرحية لطبقة خاصة من طبقات الزواج الإنساني ، ترمز في شخصية الملكة الاسكتلندية إلى طبقة لم تنفك في حرب ضد القوى الاجتماعية ، وضد المثل الاجتماعية ، سواء كانت تلك الطبقة في القرن السادس عشر أو في مصر القديمة ، أو في أيامنا هذه . ومن ثمة كانت رغبة المستر درنكووتر في تأكيد هذه النقطة ، حتى إنه لم يدع مسرحية ماري سقيوارت هذه تستقل بنفسها . فهو لم يدخل المقدمة لأى غرض إلا لتوضيح أن ماري متصلة روحياً بزمنا هذا ، وأنها ليست شخصية عديمة النظير ، بل هي رمز رفيع لنمط معين من العقل والروح . والراجح أننا لا نستطيع أن نجد أى مثال آخر أوضح من هذا المثال لاتجاهات الفن والفكر في عصرنا الحديث . وقد يخطر في بال الإنسان أن الحركة التعبيرية ^(١) التي راجت في العهد الأخير ، كما تبدو في مسرحيات الهر تoller Her Toller ^(٢) مثلاً ، ليست إلا مجرد وجه آخر لهذا الاتجاه الرئيسي . ففي مسرحية الدهماء والرجال Masse - Mensch نلاحظ أن عنوان المسرحية نفسه قد قصد أن يسترعى الانتباه إلى هذا الغرض الذى يحول في ذهن الكاتب .

ويمكننا أن نبين في الحال مدى الفرق بين هذا وبين ما كانت عليه الحال فيما سلف قبل هذا ، حينما تقارن بين هذا النمط من المسرحيات وبين مسرحية تمثل روايات عصر إليزابيث . ولتكن هذه المسرحية «عطيل» التى تقي بالغرض ؛

(١) المذهب التعبيري Expressionism هو ذلك المذهب الذى يعنى فيه الفنان بالروح مجرداً في قطعه الفنية سواء كانت مسرحية أو تمثالا . . . الخ حتى تبرز لنا عارية — وذلك بتعرضها لأزمة نفسية حادة — وكان أول ظهور للمذهب التعبيري في ألمانيا على يد الكاتب المسرحي كيد (د) .

(٢) المرتولر كاتب مسرحي ألماني (١٨٩٣ — ١٩٢٩) من مواليد مدينة سايبوتشين واشترك في حرب (١٤ — ١٨) ثم سجن لاشتراكه في ثورة ميونخ الاشتراكية — وله حلة مسرحيات من المذهب التعبيري — وكثير من شخصياته نماذج بشرية Types — وقد انتشر في الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٣٩ (د) .

فنحن سرعان ما نتبين أن غلطة عطيل هي غلطة خاصة به هو ولا تتوقف إطلاقاً على تقاليد اجتماعية ؛ والإنسانية عارج نفسه ذات قيمة قليلة ، أو لا قيمة لها فيما يتصل بمواظفه أو بما قدر له . إن الكاتب قد يوحى بأن حالة عطيل ربما طابقت أحوالاً تماثلها في مكان آخر ، إلا أن هذا موضوع يختلف اختلافاً تاماً . ومعالجة بطل الرواية بوصفه مجرد جرم من كل عظيم قد لا تكون للبطل عليه إلا سلطة قليلة ، أو قد لا تكون له عليه أية سلطة على الإطلاق ، هي معالجة فريدة في نظر المسرح الحديث .

البطلة :

ويؤدى بنا تصوير المستر درنكوتر لمارى الملكة الأسكتلندية إلى مشكلة تصوير البطلة في المأساة . فلقد لاحظنا من قبل أن المأساة تختلف من الملهة في أنها في كثير من الأحيان تكون مذكّرة كلها ... واستعمال الكلمتين : مذكر ومؤنث ، مخفوف بالطبع ، بصعوبات غريبة . وذلك لأنهما قد لا يعنيان الجنس من حسب ، بل قد يعنيان أيضاً تلك السجيا التي كان يتسم بها كل من الجنس في القرون الماضية . ومن ثمّة ففى وسعنا أن نصف مسرحية تيمورلنك بأنها مسرحية مذكّرة تذكيراً خالصاً ، لأنها لا تكاد تقدم لنا أية شخصية نسائية بيد أننا نستطيع في الوقت نفسه أن نصف مسرحية ماكبث بأنها مسرحية مذكّرة كذلك ، بالرغم من أن ليدى ماكبث من شخصياتها المهمة ، وذلك لأن طراز عقلية ليدى ماكبث هذه ليس من الطرز التي نسميها عادة طرزاً نسائية . ولقد تغير مضمون هاتين الكلمتين ، كما هو واضح ، تغيراً كبيراً في أثناء الأجيال القليلة الماضية ، ولكن مادام البعض قد استبقى الكثير من معانيهما فلا بأس من استعمالهما بهذه المعاني للدلالة على خلل وأمزجة ذات قيم مختلفة .

لقد قيل إن المأساة تختلف عن الملهاة في أنها تكون كلها؛ وفي كثير من الأحيان، (مذكورة)؛ وهو قول لا بأس من أن نضيف إليه القول بأن المأساة تهتم بالعناصر المذكورة أكثر مما تهتم بالعناصر المؤنثة، وذلك بصورة ثابتة تقريباً. وجلي جلاء تاماً أن السبب في هذا هو هذه الصلابة وتلك الصرامة اللتان لاحظناهما من قبل في أرقى ألوان فن المأساة. ومن ثمة لزم أن يكون الشخص الرئيسي في كل المآسي العظيمة إما رجلاً، وإما امرأة؛ من صنف ليدى ماكبث، أو إفجنيا، أو ميديا، من تنقسم طباعين بسمات الصلابة وقسوة القصد، وهي السمات التي لا تجتمع وما طبع عليه الذم، ما يميزهن عن الرجال. على أن العنصر الفسائي قلباً يفتب من أى مأساة عظيمة؛ وغياحه من العيوب التي تشوه مآسي مارلو. وكيفما كان الأمر، فهو عنصر ليس له في كثير من الأحيان أى أثر كبير مباشر في تطور المسرحية، وإن أمكن أن يكون له أثره العظيم في تطورها، بطريق غير مباشر، بتأثيره في ذهن البطل. فأوفيليا مثلاً هي شخصية ضعيفة لا تعمل عملاً، إلا أنه لا يخفى أن موتها هو الذي يحول هاملت من رجل فلسفة عميقة، ومن شخص كان يهدف إلى هدف بعيد الغور، وإن لم يتحقق، إلى مخلوق متوان، فقدت الأشياء في نظره أهميتها، ولم يعد لها عنده أى اعتبار؛ ومثل أوفيليا في مأساة هاملت، مثل دزدموث في مأساة عطيل، فهي لا تكاد تقوم بأى دور في هذه المأساة، إنما في جوهرها أنثى ضعيفة، خداعة^(١)، لا هدف لها، ومن ثم لم يكن لها نشاط فعلى في التقديم بموضوع المأساة. وهي بسلطانها لحسب على قلب عطيل تؤثر هذا التأثير غير المباشر في استمرار الحركة

(١) إن كلمة (خداعة) مستعملة هنا عن قصد. وعندى أن مأساة عطيل تتبع من انخداع الشخصيات الرئيسية فيها وانخداعها بنفسها، وخذموث بانخداعها بأبيها، وانخداعها بزوجها، وانخداعها الأخير للشبح بهؤلاء الذين شاهدوا المأساة النهائية تظل وثيقة الصلة بجو المسرحية العام ومدفها، وتجد هذا الرأي مفصلاً في كتاب Studies in Shakespeare

المفجعة. في المأساة . أما كورديليا في مأساة الملك لير فذات أهمية أكثر من ذلك ، إلا أنها تشارك ليدى ماكبث في سجايا معينة ؛ سجايا نسفها نحن سجايا مذكّره . إنها من نواح عدة ، ليست إلا صورة طبق الأصل من أيها (وإن تسكن في حقيقة الأمر قد خططت تخطيطاً سريعاً) .

وقد أثمر هذا كله ثمرة نراها في تلك المسرحيات التي بدأها بانكس Banks في إبان فترة عودة الملكية ، والتي استمرت على أيدي راو Rowe وغيره في القرن الثامن عشر . ولقد كانت هذه المآسي المؤنسة أو ما كانوا يسمونه أحياناً بالـ : She - tragedies تكاد تكون عالية من ذرة واحدة من العظمة المفجعة ، وإن كان بعضها يحمل طابعاً مؤثراً . فروايتا من Anna Bullen أو Virtue Betrayed للكاتب بانكس ؛ ومأساة جان شور Jane Shore للكاتب راو ، ومارى ملكة الاسكتلنديين للكاتب سفت جون ... كل هذه روايات مؤثرة محرّكة للأشجان ، إلا أنها بالرغم من ذلك ليست من المآسي في شيء . إنها لا تسمو مطلقاً إلى هذا المستوى الرفيع من جهاة الجلال الذي هو قرين عتوم لهذا النمط الأعلى من أنماط الأدب . إن إصرارهم هذا على عنصر الأنوثة وإلى جانب الأنوثة ، على الشجن المثير ، هو الذي مسح رواياتهم كما مسح روايات فلنشر ووبستر وفورد من قبل . إن هذا هو العامل نفسه الذي يذهب بالكثير من رواء مسرحيتي Venice Preserved واليتيم ؛ وهو نفسه الذي خدع الكثيرين من الكتاب المحدثين فضلوا الطريق إلى المأساة الحقة ، حينما غررت بهم الميول العاطفية . إن عنصر الأنوثة في المأساة الراقية ، إن جاز أن نذكر ما قلناه ، يجب أن يكون ، إما صلباً إلى ما يقرب من عنصر الذكورة

في سماته ، وإما أن يهبط إلى منزلة أقل أهمية في تطور الموضوع . ولعل الاستثناء الوحيد لهذا ينحصر في تلك المسرحيات الخالية من البطولة التي أشرنا إليها من قبل ، حيث لا تنبع المأساة من الشخصيات الفردية بالقدر الذي تنبع به من اصطدام الأمزجة المختلفة وتفاعل الظروف الاجتماعية أو الخارجية . وحتى هنا يحتفظ جو السمو والصلابة بسماته عادة ^(١) .

(١) قد يبدو هذا الرأي مضاداً لما ثبت من أن الشخصيات النائية في كل من للمسرحيات القديمة والحديثة تحظى بمكانة رفيعة في عمل المأساة ، إلا أننا حينما نحلل مظاهر شخصية مثل ألتيجوني ، أو كليتمسترا ، أو بريس ، أو فيدرا ، أو هاجابيلر ، أو ريكاست ، فأجيب أننا نجد أن طريقة معالجتها تجري وفقاً للطريق التي لمصنعاها منا .

الفصل الخامس

أنماط من المأساة

سمات المأساة اليونانية :

إنما بتحليلنا خصائص المسرحية على هذا النحو ، من إسخيولوس إلى الزمن الحديث ، نكون قد تناولنا بالبحث جميع الأنماط الرئيسية للمأساة . ولعله لا يبقى أمامنا الآن إلا أن نضمّل بعض النتائج التي وصلنا إليها ، مثل هذه التي تلازم ما يبدل في ناحية المأساة بخاصة من جهود ، في مختلف الأجيال . ولما كان الواقع أننا لا نجد نمطاً من أنماط الروايات المفجعة إلا وهو يمثل في الإنجليزية فقد يحسن أن تقتصر من جميع الملاحظات هنا على تطور المأساة في هذه اللغة ، مع الإشارة من حين إلى حين إلى تجارب البلاد الأخرى .

(أ) الكورسي والومرات :

قال الناس كثيراً ، وكتبوا كثيراً ، في المسرحية اليونانية . ولا حاجة بنا هنا إلى الخوض في تفاصيل صياغتها وتطورها . وثمة كثير مما هو ثابت مستقر في مآسى إسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيدز ، ولكن ثمة أيضاً ما ليس له إلا قيمة مؤقتة بحجة . فالكورس مثلاً هو في جوهره سمة طارئة . إنه جزء من النشأة التقليدية للمسرح اليوناني ، ولم يلبث ، كما رأينا ، أن انحدر على يد يوريبيدز إلى مكانة ثانوية . ولم يبق الدليل على عدم لزومه للتعبير عن عاطفة الأسمى الصحيحة من عبقرية شيكسبير الرومنسية فحسب ، بل من عبقرية رامبين الكلاسيكية

نفسها . ومن ناحية أخرى . لقد بين الكورس تلك السمة الغنائية في المأساة وهي تلك السمة التي كان يشتد ميل المجددين ومخطمي التقاليد القديمة إلى إغفالها في غير تبصر . إن روح الكورس ، وبالأحرى ، ذلك الشيء الذي كان الكورس هو لسانه الناطق ، هو شيء دائم لا يرتبط بزمان أو مكان ؛ شيء لا مندوحة عنه تقريباً في جميع المآسي الراقية ، أما شكل الكورس نفسه فشيء مربوط بوقت معين ، ومكان معين . ويصور الكورس ، من جهة أخرى بعيدة عن هذا العنصر الغنائي ، ملامح نوع لا بد منه للتعبير المفجع . لقد لاحظ شراح لا عدد لهم كلمات إنوباربس Enobarbus التي هي بالمشيد أشبه في رواية أنطوني وكليوباتره ؛ وربما اتسمت كلمات شخصيات مثل البهلول في رواية الملك لير ، وهوريشيرو في هاملت ، بنفس هذه السمات . وقصارى القول ، إن التعليقات الأساسية التي كانت تقوم بها جماعات المنشدين في المسرح الاثيني قد اضطلمت بها شخصيات فردية في مسرحيات عصر إليزابيث والمسرحيات الحديثة ؛ وهي شخصيات كانت تقوم في بعض الأحيان بأجزاء لا تتجزأ من تفسير الموضوع المفجع ، ومن قبيل هذا مخرج الملك لير ، وهوريشيرو ، وأحياناً كانت تبقى بمزول عن هذا ، مثل شخصية إنوباربس .

والوحدات ، كما مر بنا ، تصور هي أيضاً ملامح ذات صبغة مؤقتة ، وإن تكن توحى مع ذلك بإيماء لا تنقصه الأهمية ، يذكرنا بالحقائق الأزلية لنشأة المسرحية . ونحن إذا أمعنا النظر في هذه الوحدات ، وجدنا أنها إما أن تكون شيئاً مخيفاً لا معنى له ، وإما أن تكون شيئاً فرضته صور المسرح الخارجية . وبمعنى أعم ، قواعد قد لا يستطيع كاتب مسرحي عظيم الشأن أن يتحلل منها - فوحدة الموضوع ، في صلتها الشديدة بوحدة الزمان والمكان ، تنفق لهذا السبب وتلك الصلابة ، والانفعال المحيد . والماطفة المركزة التي تتطلبها المأساة الراقية .

(ب) المصحة :

ومن أجل هذا كان ثمة الكثير مما يمكن أن نعرفه عن المسرحية اليونانية وعن تقاليدها . بل ربما أمكننا أن نحصل على عناصر قائمة من حقيقة فن المسرحية ، حتى مما كان يعرف به أئمة نقاد المذهب الكلاسي الحديث شأننا . على أن الفارق الأساسي ، بين عالم المسرح اليوناني ، والعالم المسرحي في العصر الحديث لا ينحصر في الكورس ، ولا في مجرد صياغة المسرحية ، بل هو ينحصر في منصة المسرح نفسها . وإن نظرة في المسرح اليوناني الذي كان يقسم لثلاثين ألف متفرج لتقفنا على الفور أمام مشكلة أنصب المسارح لمرض المأساة . فتحن من جهة نرانا تلقاء مدرج هذا المسرح اليوناني الضخم ، بممثليه البعيدين بعداً قاصياً عن النظارة ، وهذه الإمكانات القليلة من المؤثرات النظرية العادية ؛ ومن جهة أخرى نرانا أمام هذا theatre intime أو المسرح الحديث الضيق المسقوف المغلق ، حيث يحتشد عدد قليل من النظارة على مقربة من الممثلين ، وحيث يمكن استخدام المؤثرات النظرية ووسائل الإيهام من كل نوع ابتدعته تخيُّلة الإنسان . ولعل الجواب الصحيح على هذه المشكلة هو أن كلا من هذا المسرح الحديث الضيق وذلك المدرج اليوناني الضخم قين بإخراج تمثيليات لطيفة ، يكون لها في كل منها جمالها المستقل المختلف تمام الاختلاف . إلا أننا نكون في الوقت نفسه مغرورين في شيء من الضخامة والجلال ونحن نقصد الروايات التي تمثل في المسرح اليوناني ، وهو الشيء الذي يستحيل أن يتيسر في الروايات التي تكتب للتمثيل في مسارحنا الحديثة الضيقة . لقد يمكن أن يتيسر الدقة في مسارحنا ، وقد يمكن أن يتيسر المواقف الأكثر صرامة والأشد براعةً ولوذعية . ولا جرم أن تلك المسارح الحديثة تؤثر التعقيد في رسم الشخصيات أكثر مما كانت الحال

تستدعى ذلك في المسارح اليونانية . ولكن لا جرم أيضاً أننا نفتقد فيها عادة ذلك التأثير الصامت الذى يشبه تأثير التماثيل في نفوسنا ، كما نفتقد فيها الجلال والأبهة ... والنزعة الفخمة التى نجدها في المسرح الآخر . لقد بين لنا التاريخ أن أحسن المسرحيات هى تلك التى أخرجت للجمهور غير متجانس - الجمهور الذى كان يتكون من الطبقة الأرستقراطية وطبقة أصحاب الحرف من أهل أثينا ، ومن طبقة صبيان أصحاب الحرف وطبقة الأشراف في انجلترا في عصر إليزابث ، أما عندما ينقسم جمهور النظارة إلى فئات منفصلة ، مستقل بعضها عن بعض ، وحينما لا يستظل المسرح بظل الجميع كهيئة واحدة ، بل يكون في رعاية طبقة معينة ، حينئذ تصبح المسرحية الموضوعة لهذا المسرح ضعيفة خائرة أئنة العود . إننا نستطيع أن نقول أن المسرحية في أسمى صورها ليست كلها شيئاً للشهوان المنعة ، وآية ذلك أنه حينما كان المسرح مجرد وسيلة من وسائل التسلية . كما هو شأنه اليوم ، وكما كان في فترة عودة الملكية ، كان معدل التأليف المسرحى ضعيفاً وخالياً من النشاط والحيوية . ومن ثمة لا تظهر المسرحية الجميلة إلا في النصوص التى يجتمع في مسارحها عنصر التسلية بشيء من عناصر التأمل وشيء من المثل الإنسانية أو القومية أو الدينية . إن إسكيلوس وسوفوكلس ويوربيدس يعطوننا صورة من أثينا في عصر بيركليس ؛ كما يعطينا شيكسبير صورة من عصر دريك ورالى ، وكذلك شيالر وإيسن إذ يعطينا صوراً لعصر من عصور المثل العليا . لقد أتاحت حركة إزالة الأوهام والأباطيل من أذهان الناس الفرصة لظهور مسرحيات الشطر الأخير من القرن السابع عشر ومسرحيات العصر الحاضر ؛ وهذا المسرح الحديث الضيق هو الثمرة التى أسفرت عنها رغبة طبقة واحدة من الناس في أن تميز نفسها من سائر البشر ، وبالأحرى ، في أن تضع سداً بين أرقى المسرحيات

وبين مجموع البشرية . والظاهر أن الأمل في حركة صادقة لإحياء التأليف المسرحي يتوقف على إعلاء شأن المسارح الأكثر سعة وضخامة أكثر مما يتوقف على المحاولات التي يقوم بها نفر منا من المتحمسين هذا التحمس المصطنع لإعلاء شأن مسرح الطبقة المثقفة وجمهور النظارة المحدود العدد . من أجل هذا كانت لنا عبرة في المسرحية اليونانية نتعلم منها أنه وإن يكن مجرد التقليد الأعمى لنماذج الماضي لا يمكن أن يقضى بنا إلا إلى إنتاج كتيب عقيم ولا قيمة له ، إلا أن الكتاب الرومنسيين قد يكونون مخطئين في انصرافهم عن سنن الكتاب الكلاسيين وأنماطهم انصرافاً كلياً . ونحن وإن أمكننا التسليم بأنه ليس في إنجلترا إلا القليل من المسرحيات التي قلدها أصحابها المسرحيات اليونانية تقليداً دقيقاً ، اللهم إلا إذا استثنينا شمشون الجبار Samson Agonistes للمتن ، وبرومثيوس الطليق لشللي (وهذه قصيدة مسرحية أكثر منها رواية تمثيلية) ؛ وبينما يمكننا أيضاً أن نسلم بأن تفصيلات صياغة المسرحية اليونانية ليس فيها ما هو جديد علينا ... مع هذا كله يجب ألا يفوتنا أن ثمة أشياء فيها من الأصالة المسرحية قدر عظيم لا يمكن أن يبيد ، وذلك لا في مسرحيات إسكيلوس وحدها ، ولكن في نظريات ناقد مثل كاستلفترو أو ناقد مثل ريمر ، بالرغم مما هو واضح في آرائهما من السخف .

مأساة عصر اليزابث في عهد هارولد :

والنقط الثاني من أنماط المأساة التي يجب أن نقول فيها شيئاً هو المأساة في الشطر الأول من عصر اليزابث . وهو نمط مستقل بنفسه ، وإن تمثل في صور كثيرة متعارضة . إن أول ما يظهر من المأساة الإنجليزية التي يمكن تحليلها تحليلًا عميقاً هي مأساة شيكسبير ؛ إلا أن روايات شيكسبير كانت ، كما هو معروف جيداً ، أعلى مستوى مما سبقها ، وأقل تفحّجاً كاذباً عما تلاها ، وهذه

حقبة تلزمنا إلزاماً تاماً بإلقاء نظرة على تاريخ تطور فكرة المأساة في انجلترا .
أقد نشأت المسرحية في انجلترا من ديانة الشعب كما نشأت في اليونان من قبل .
ثم تقدمت بعد سلسلة طويلة من التطورات التي لاحصر لها نحو صورة أفسح
أفقاً ، هي المسرحية الدينية التي يسكتنقها الغموض mystery . ومسرحية
الخوارق miracle ثم ظهرت المسرحية الأخلاقية morality بعد ذلك ،
والراجع أن ذلك قد تم نتيجة لازدياد عدد الفرق من الممثلين المحترفين ؛
ثم مرت المسرحيات الأخلاقية بدورها في سلسلة من التطورات لاحصر لها
حتى وصلت إلى صورة أقرب إلى الشكل المسرحي الصحيح ؛ ثم لم تزل تنمو
حتى دخلها عنصر جديد هو عنصر العاطفة الإنسانية ، إلى أن تطورت
بحذائيرها حتى آتت أكلها الزاهر العجيب في مسرح عصر إليزابث . وقد
عجب هذا التطور تقدم مُناظر له في تصور روح للمأساة . فلقد كان الناس
في المصور الوسطى يؤمنون بأن المأساة هي في جوهرها سقوط من ذروة
السعادة ورفعة الشأن ، إلى حضيض التماسا والخوان . وأبيات شوسر من
افتتاحية الراهب التي اقتبسناها من قبل ، تعبر في إيجاز عن النظرة المشالية
لأهل المصور الوسطى في هذا الصدد . ولقد كانت قصيدة دانتى العظيمة :
« ملهاة إلهية » ، لأنها مرت بنا من عذاب السعير إلى نعيم الفردوس . وعلى
هذا ، فالمأساة التي كانت في نظر أهل المصور الوسطى تتناول أشخاصاً ذوي
مراتب عالية... والتي كانت تعالج أناساً من طراز هذا الشخص الذي كان يقسم
ذروة النجاح والازدهار ، بما يتفق اتفاقاً تاماً والفكرة الأرستطاليسية...
تلك المأساة ينبغي أن تتناول البطل « ذا الشهرة التي لا تُسَامى والرفاهية
المزدهرة الناضرة » . ثم نشأ في الوقت نفسه ، وبدون أن يفتن أحد إلى ذلك
تقريباً ، الشعور بأن المأساة يجب أن تعالج هذه الأفعال ذات البهاء والأشخاص

ذوى المجد ، بصورة مُفخّمة كذلك ؛ ومن ثمة ظهر أن النظم (أو الشعر) هو التابع الذى يتفق وجميع المآسى الصحيحة ، وهذا بالمثل ، كان من عوامل القوة فى مسرحيات سنكا المنظومة ، والمسرحيات اليونانية التى لم يكن قد حسن علم الناس بها فى ذلك الوقت . فإلى هذا الحد إذن وصل التمازج بين المثل الآثينية ومثل العصور الوسطى . على أن النقد فى العصور الوسطى كان ذا سمة غريبة مميزة له ؛ لقد كان يعبر بأجلى الصور عن الاتجاه الأخلاقى نحو الأدب . لقد كان من شدة ما يترغ تحت الضربات الموجهة إلى المسرحية ، والموجهة فى الواقع إلى جميع ألوان الشعر التى ظهرت منذ زمن آباء الكنيسة ، إلى رمز جيرولامو وسافونارولا ، لقد كان يحاول ، حينئذ وجد ، أن يلتمس هدفا نافعا لكل نمط من أنماط الفن ، ولكل قطعة مما تنتجها مهارة الصنعة الإنسانية ؛ من أجل هذا تلاقت الاعتبارات الأخلاقية والمثل الإنسانية الجديدة ، ثم أسفرت عن نمط من النقد الأدبى ، مختلط ، وغير متجانس ، إلا أنه بالرغم من ذلك ذو أثر عميق فى تطور أدب المسرحية ؛ ويمكننا أن نرى هذا الصراع على أحسن صوره فى الصيغ التى وضعها نفر من أصحاب النظريات فى أواخر القرن السادس عشر . يقول بَيتشهام Puttinham الذى يمكن اتخاذه ممثلا لكثيرين غيره ، إن المأساة تعالج العثرات المحزنة التى حاقّت بالأمراء الذين تولّت بساحتهم الهموم ، وجِدَّ بهم سوء الطالع ، وذلك بقصد تذكير الناس بقلب الحظوظ ، وبعدالة ما يعاقب الله به عباده على حياة الشر والدنس ، وفى هذه الجملة الواحدة نجد أفكاراً منتقاة من اليونان القديمة ، ومن أوربا فى العصور الوسطى ، امتزج بعضها ببعض ، ثم اختلطت بصورة فطرية لا تناسب فيها . ففيها فكرة أهمية الأشخاص وعظاميتهم التى كان يقول بها أرسطو ، وفيها تلك الفكرة التى كان أهل العصور الوسطى

يذهبون إليها من سقوط الإنسان من ذروة السعادة إلى حضيض الشقاء ؛ وفيها تلك الفكرة الوثنية عن الخطيئة ، ثم فيها تلك الفكرة المسيحية عن الجزاء الأدبي . والاختلاط هنا تمتع وله قيمته ، لأن مسرحية عصر إليزابيث نشأت من مثل هذا الاختلاط .

أما من حيث الفكرة العامة للمساة في هذا الزمن ، فيمكننا تلخيصها تلخيصاً مختصراً ، وذلك بقولنا إن المساة تنحصر في سقوط العفلاء ؛ وأن الجميع قد اتفقوا على صواب أن تتألف المساة من خمسة فصول (والمسئولان عن هذا هما هوراس ، ثم سنكا) ؛ وأن الجميع يؤمنون بقيمة الصورة الشعرية للمساة ؛ وأن أحداً لم يكن في مقدوره أن ينكر — سواء عن قصد أو غير قصد — ضرورة أن يكون للمساة مغزاها الأدبي ، وأن الصراع الذي كانت تجيش به المسرحيات الأخلاقية (moralities) القديمة كان يعمل عمله في عقول النقاد والكتاب المسرحيين ، بلا أدنى وعي منهم ، بقصد تشديد الركن على عنصر بعينه من العناصر التي كانت مهمة في المسرحية اليونانية إلهاماً شديداً . وفضلاً عن هذه الأقراصات والمعتقدات العامة ، فقد انفصلت العرى بين الكلاسيين وبين الكتاب المسرحيين الشعبيين الذين يسمونهم بالرومانسيين . وبينما ظل الكلاسيون يستمسكون بالوحدات الثلاث راح هؤلاء الكتاب الشعبيون يزدرون هذه الوحدات ويبحثون بها ، وذلك جرياً منهم وراء الأنماط الشعبية ؛ وبينما كان الكلاسيون — ومنهم سدن — ينظرون إلى الملهاة المفجعة على أنها خليفة « مهيجنة » أي مخلوطة الغيب ، راح الكتاب الشعبيون الذين كانوا يرون بأبصارهم إلى هذا الخليط الفج من الحزن والمرح الذي تجيش به المسرحيات الدينية الغامضة mysteries يشملون بعين رعايتهم هذا النوع من المسرحيات ، ويفضلونه على ما عداه ؛ وبينما كان الكتاب المسرحيون والنقاد الكلاسيون من شيعة هوراس يتأدبون بالإطناب والاحتشام ، كان الكتاب الشعبيون يجاهدون في تركيز الموضوع ؛

وفي إشاعة القوة والحياة في مسرحياتهم ، وفي إثبات كل مالا داعى إلى حرمان النظارة من رؤيته .

لقد كان أثر سنكا يوثى مفعوله في القارة الأوروبية قبل أن يُنقل إلى إنجلترا بستين عددا . ولقد كتبت مسرحية Eccerinis لصاحبها ألبرتينو حوالى سنة ١٣١٥ ، وهى مسرحية لاتينية على نمط المسرحيات الرومانية تماما ؛ ثم كتب ترسينو Trissino مسرحيته الإيطالية صوفونيسبا Sofonispa سنة ١٥١٥ ، مع أن أول ترجمة لإحدى مسرحيات سنكا لم تظهر في إنجلترا إلا في سنة ١٥٥٩ ، ومن ثمة لا يمكننا أن نتبع آثار المذهب الكلاسى في هذه البلاد إلا منذ حوالى هذه السنة . ولم تمثل رواية جوربودك Gorboduc لصاحبها ساكفيل ونورتون إلا بعد هذا التاريخ بعامين ، وذلك في يناير سنة ١٩٥٢ . وقد كانت مسرحية جوربودك هذه ، وهى أول مأساة انجليزية منتظمة ، أول الغيث في سلسلة طويلة من المسرحيات التى احتذى فيها مؤلفوها مسرحيات سنكا التى تفيض غثاء وبرودا ، وإن كانت لها قيتها مع ذلك من حيث مخالفتها للنمط الدقيق . وموضوع جوربودك موضوع أهلى يختلط فيه التاريخ بالأساطير ، وهى ليست موضوعا كلاسيا ؛ وبنائها إلى هيئة المسرحية التاريخية الإخبارية القديمة أقرب منه إلى النمط الرومانى . ولقد أدخلت العاطفة الغرامية في المسرحية المختلطة « جيسموند السالرنى Jismond of Salerne » ، وفي لمحة طبيعية في رواية « نكبات آرثر Misfortunes of Arthur » لصاحبها توماس هوجز T. Hughes وقد عبث مؤلفر هذه المسرحيات بالوحدات الثلاث بصفة عامة . أما الموضوعات الإنجليزية التاريخية ، أو شبه التاريخية فتعالج معالجة الحكايات المستخلصة من القصص الإيطالية ، إلا أنها جميعاً موضوعة في إطار من الخطب ذات الإطناب الفج غير المحتمل ، وكل تحول في الموضوع يتلون بلون الفكرة العائمة في المصور الوسطى عما يجب أن يكون للمسرحية من هدف أخلاقى ؛ وهنا

نلح من الاختلاط في الفن البنائي ، بصورته التي هو عليها ، ما قلبه في عبارة
بتنهام الانتقادية التي اقتبسناها آنفا .

ولقد كان الكتاب المسرحيون الذين ألفوا كتاب المسرحيات الأخلاقية
وفقاً لسنننا المعروف يحاولون بصورة فيها شيء من المفاجأة أن يطبقوا
أصولها على موضوعات وأنماط أخرى ؛ ومعظم هذه المسرحيات القديمة
هي ، مأس باكية فادبة ، فياضة مع ذاك بالمرح والضحك ، ومنها :
دامون وبثياس للكتاب إدواردز ؛ وآيوس وفرجينيا للكتاب ر.ب ؛
وقبير للكتاب پرستون . ولعل شيكسبير قد حاول أن يلهو ببعض هذه
المحاولات الفجة في سفيه الأخيرة ، إلا أننا نجد فيها المعبر الذي انتقلت
عليه التقاليد من إنتاج العصور الوسطى ، إلى إنتاجه هو . وفي أحيان
كثيرة لا نجد أن شيئاً ذا بال من تقاليد المسرحيات الأخلاقية قد ضاع
من هذه المسرحيات البدائية ، بل نحن نجد فيها ما بقي مما صارت إليه
تطورات هذه الأنماط فيما بعد . إن كلا منها يكاد يحمل في تضاعفه وذيلة
من الرذائل والأشخاص الذين تتجسم فيهم هذه الرذيلة ، إلا أننا ندين فيها
في نفس الوقت لمحاولة لخلق شيء يوائم روح الجيل الجديد أكثر مما نجد
في أي طراز سابق .

ويجب علينا أيضاً أن نلح بالناس ، إلى جانب ما لاحظناه في تطور المأساة
الفجة البدائية هذا التطور الطبيعي أو شبه الطبيعي ، إلى تطور التاريخ
الإخباري المشتغل في كثير من الأحيان على عناصر جدية مفاجئة . لقد كان
ثمة اتجاه - من العصور الموعلة في القدم - يقتضى أن تستبدل المسرحية
الأخلاقية من بعض الشخصيات المعنوية المجردة شخصية ما ، من الشخصيات
المثالية الملكية المشهورة . ومسرحية King johan لسكاتبايل Bale
مثل طيب لهذا . فليس بين عرض التاريخ بقصد الخروج منه بمغزى أدبي ،
وبين عرضه في ذاته ولذاته إلا خطوة واحدة ، كما هو جلي واضح . وبالرغم

من أن مسرحية تاريخية لاتينية واحدة (إسمها ريكاردوس تيتوس لمؤلفها توماس لج T. Legge) يغلب عليها أثر سنكا . فالواضح الذى لا شك فيه هو أن الطرق التى كان يتبعها سنكا فى كتابة مسرحياته لا يمكن أن تنسجم والتطور الأكثر تحرراً لما كان يجرى فى عهد ملك من أحداث . وواضح أيضاً أن التاريخ كان يتطلب أسلوباً تعبيرياً أقرب إلى الطبيعة وأقل تقيداً . والكاتب حينما يتناول الوقائع التى حدثت فى حياة أحد الملوك لا يستطيع أن يخفى من هذه الوقائع شيئاً كثيراً ، ولم يكن ثمة مندوحة من أن يخرج هذا الكاتب على مقتضيات الوحدات الثلاث . ولما لم يكن التاريخ قط ، فضلاً عن ذلك ، شيئاً مفجعاً كله ، ولما كان التاريخ الذى هذا شأنه يجمع بين السامى الرفيع ، والمهابط الوضع ، فى مسرحية واحدة ، فقد اكتسب الدافع الذى كان يحرك تطور الملامى المفجعة . التى من قبيل ملهاة الكاتب بـ كـ رنج Pikeryng المسماة أورست (Horestes) أو ملهاة قبيز للكاتب بـ رستشـن قوة عميقة أيعا عمق . وبظهور العاطفة الوطنية فى النصف الأخير من القرن السادس عشر ازداد شغف الجماهير بهذه المسرحيات التاريخية لإزدياداً كبيراً ، وهى وإن لم تكن من طرار المآسى بمعناها الدقيق ، فالواجب أن نجعلها نصب أعيننا عندما نستعرض العناصر التى كانت سبباً فى قيام المسرحية فى عصر إليزابث .

ونحن نلح فى جميع هذه الأنماط البدائية المختلفة فضلاً يصدر أحياناً عن وعى ، ويصدر فى معظم الأحيان عن غير وعى ، هدفه الوصول إلى المسرحية القومية الصحيحة ، والمسرحية الموحدة الصحيحة . على أن أحداً لم يفكر تفكيراً جدياً ، على ما يظهر ، فيما يمكن أن يوائم أذواق الجيل الجديد . ولقد كان الكلاسيون قساة وغير راغبين فى التحول بعيداً من قوانينهم وسننهم القديمة ، وإن اضطروا من حين إلى حين آخر إلى إظهار ألوان من الرضا بحياة للجماهير . أما الكتاب المسرحيون الآخرون ، فبالرغم مما كانوا يلبجأون إليه أحياناً من اقتباس أشياء من

سنكا ، فكان في أدبهم جفاء وفي أسلوبهم وأفكارهم جفاجة . ولقد كان واضحاً كل الوضوح في ذلك الوقت أن الأمل الوحيد في قيام مسرحية قومية يتركز في اتحاد واع يتم بين العاملين : العناصر الوطنية التي تتيح التنوع والحيوية ، والعناصر الكلاسيكية التي تتيح الوحدة وانسجام البناء . ولعل نقاد ذلك الجيل وكتابه المسرحيين لم يكونوا يدركون هذه الحقيقة كل الإدراك . والظاهر أن بعض المسرحيات المجهولة الكاتب ، مثل : لوكرين Locrine وسليموس Selimus كانت تتجه الوجهة الصحيحة ، إلا أن هذه المسرحيات هي أيضاً لم تكن قد نضج نمطها ولا تكامل شكلها بعد ؛ وقد ترك هؤلاء الذين كانوا يسمون : العفريات الجامعية ، مهمة تقريب الكلاسيكية إلى قلوب الشعب ، ومهمة توحيد المأساة الشعبية في بنائها وفي إشعار الجمهور بها .

وقد قصر كثيرون من هؤلاء العباقرة الجامعيين جهدهم على الملهاة . ومن ثمة فنحن لا نكاد نخصهم بكلمة هنا ؛ وذلك بالرغم من أن الفضل في تطور نوع أكثر حلاوةً وطلاوةً وتحوراً من الشعر المرسل يرجع إلى هؤلاء وهؤلاء من كتاب الملاحى والمأسى على السواء ؛ وبالرغم من أننا مدينون للكاتب لى Lyly ، الذى لم يكتب إلا ملاحى خيالية fantastic باستعمال أسلوب من النظم أرقش . وإن يكن مثقلاً بالبرقشة ؛ وبالرغم من أننا مدينون كذلك للكاتبين لى وجرين Greene على السواء بهذه الصور النسائية الرقيقة التي اختلطت فيها الواقعية بالرومنسية ، والتي نسج شيكسبير على منوالها ، ثم عدل من أسلوبها فيما بعد . وفي الوقت الذى ظهر فيه هؤلاء العباقرة الجامعيون ، كانت لندن على أهبة الاستعداد لمولد المسرحية الجديدة . فلقد كانت الحفلات المسرحية الخاصة في دور القضاء وفي كل مكان لا تزال مستمرة ، وكانت على أن تستمر حتى إغلاق المسارح أبوابها ، وذلك في سنة ١٩٠٢ ؛ إلا أن مناط الأهمية قد تركز

الآن في الممثلين المحترفين الذين يقومون بالتمثيل في مسارح منتظمة جمعت بين طراز أحواش الفنادق القديمة التي كان هؤلاء الممثلون يعرضون فيها رواياتهم من قبل ، وبين طراز المنصة القديمة التي كانت تمثل عليها المسرحيات الدينية الغامضة (Mystery) وبين المدرجات الرومانية .

أما جمهور النظارة فقد أصبح الآن جمهوراً مختلطاً يجمع بين كل الطبقات من رجال البلاط الملكي إلى نقابة الحثالات الشعبية . كلهم يفيضون حماسة ، وكلهم عن اعتادوا مشاهدة المناظر الدامية ، وكلهم يطالبون بالمسرحيات الخصبية المضرجة بالدم من أولها إلى آخرها . وكلهم مستعدون بما ألهمت النهضة في جرائعهم من نيران الحماسة لأن يرهقوا آذانهم إلى أجمل فيوض الجنون الشعري ، ولكنهم غير مستعدين ، لأي سبب من الأسباب ، لأن يشاهدوا أى شيء ملفق أو قائم على الهرج . وكان الممثلون رجالاً ممن لا حرفة لهم غير التمثيل ، ولم يكن لهم إلا أن يكسبوا قوتهم ، وألا يلدخروا وسعاً في الربح ، وذلك بالتشبث بالآراء المتسرة كلاسية كانت أو غير كلاسية . ولقد كانت أحوال المسرح هي نفس أحواله في العصور الوسطى ، تلك الأحوال التي كانت تسمح بتغييرات في المناظر على نطاق واسع ، كما كانت تسمح بمعالجة الموضوعات معالجة استطرادية ، إذا ظن أن ذلك شيء ضروري . ولقد تبين بالفعل حتى عندما كانت حفلات البلاط المسرحية تقام فرق منصة الفنادق أن أنواق الإنجليز لا تسيع الوحدات الثلاث في صورها الصارمة المعروقة ، وأن حماسة النهضة وتوقدها قد حطوا الأغلال عن الحركة الإنسانية الأكثر إحكاماً . وتطلبت أحوال المنصة هي أيضاً ، وهي تلك الأحوال التي سمحت بهذا الحشد من المناظر المتناوبة ، وصفاً طويلاً لم يكن في وسع الجمهور أن ينصت إليه في رضا إلا حينما كان هذا الوصف يكتسب أبهى الحلل

القصصية . وقد نشأت الحاجة إلى الملهاة المفجعة من ظهور المهرجين المشهورين بين الممثلين على المسرح، وذلك فضلاً عما كان يجري عليه السَّخَنُ في العصور الوسطى من تجسيم الرذيلة فوق المسرح (في الروايات الأخلاقية) بصورها المضحكة، وما كان يؤثر به في ذلك كله جو المسرحية الدينية الإنجليزية العام . إن إنتاج المأساة ، وبالأحرى المأساة النقية الصميمة . لم يكن أمراً ميسوراً إلا حينما كانت من هذا النوع القائم على الإطناب والمبالغة ، النوع المثير الذي يستحوذ على مشاعر النظارة، بحيث يجعلهم يضحون إلى حين بهذا الرح الذي كان بالنسبة إليهم بهار أشد المسرحيات جدية في ذلك الزمان .

مارلو :

أما الرجل الذي لا يجعله أحد منا ، والذي أرسى أساس النقط المفجع في إنجلترا فهو كرسٲوفر مارلو ، الذي نجد في مسرحياته لأول مرة ، بالرغم من بنائها الفج إذا هي قورنت بما وُفِّقَ إليه شيكسبير من روائعه الأخيرة ، محاولة مقصودة للوصول إلى صورة من المأساة التي لا يصح أن تكون غير محددة الشكل ولا محددة الهدف كهذه المأسى السابقة ذات الأسلوب الكلاسي أو الشعبي أو الأسلوب التاريخي الإخباري ومسرحيات مارلو تنقسم بطبيعتها إلى قسمين : يتألف الأول من تيمورلنك والدكتور فاوست ، وربما من يهودى ملطاً التي تختلف اختلافاً كبيراً من إدورد الثاني الأحداث عهداً ، وهي رواية تاريخية ذات هدف مفجع قائم بنفسه تماماً . والمجموعة الأولى هي التي لها الأهمية العظمى بوصفها تكون نغماً من المأساة خاصاً بها ، لا يكاد يسه أي كاتب آخر في صورته الخالصة .

والنقطة الأولى التي تستدعي انتباهنا في هذه الروايات هي أن مؤلفها قد

استقى حتى روى من نبع لم يعرفه من سبقه من الكتاب ولم يخطر لهم على بال . ولقد ظهر كتاب الأمير ، Le Prince لصاحبه مكيافيللى فى فلورنسه فى سنة ١٥١٣ ، ولقد عمت شهرته ، أو قل سوء سمعته ، فى أوربا كلها منذ نشره مصحوباً بموجة إماما من الإعجاب والمدح ، ولما من التريب والقدح . ولقد كان مارلو ، بسبب استقلاله ، واتجاهه الثورى فى الحياة ، واحداً من الإنجليز الذين اعتنقوا تعاليم هذا الكتاب ، والتعاليم الأخرى التى تفرعت عنها . لقد اتخذ مكيافيللى من القوة (Virtù) لها له . وقد صور لنا بأسلوبه القوى الحالك كيف أن الرغبة والطموح - وبالأحرى الطمع - اللذين تضافرا فى كل الدول الايطالية تقريباً على رفع حثالة الجند والقراصنة إلى مناصب الحكم فى الإمارات والدوقيات ، واستبقائهم فيها بأساليب مختلفة من الانانية وأعمال القوة . ولقد تنسك مكيافيللى لجميع المثل الأخلاقية ، اللهم إلا هذا المثال ، إن صح أن يكون ذلك مثالا ، الذى ليس من شأنه إلا أن يعمل لصالح فرد واحد من الناس . وليس من الأعمال عنده عمل لا يستطيع أن يبرره فى نظر أميره ، حتى يأخذ به ، مهما بلغ هذا العمل من الحسة والدناءة . مادام هذا العمل من شأنه أن يزيد مركز هذا الأمير فى كرسىه رسوخاً وثباتاً . والراجح أن مارلو كان ينطوى على كثير من سلطان هذه الأثرة الغالب ، وأن هذا هو الذى راح يلج فيه ، ويجهد فى إيضاحه فى مآسيه الثلاث الأولى . ونحن ندس أثراً من هذه العقيدة فى الافتتاحية التى وضعا مارلو للمأساة يهودى ملطاً ، وهو أثر عليه سياء الحقيقة ، إذ تدل الآيات التى اشتملت على هذا الأثر على أن كاتبها يؤمن إيماناً خالصاً بالمبادئ التى وردت فى كتاب الأمير :

د ثم دعهم يعلموا أننى أدين بما كان يدين به مكيافيللى

ولست أقم وزناً للناس ، ولهذا لا أهتم بما يقولون

واشد ما أعجب بمن يمتنقئ أكثر عما يمتنقئ سوامه .
وليس الدين عندي إلا لعبة يلهو بها طفل
وعندي أنه ليس في الدنيا إثم إلا لإثم الجبل
وفي نظر المخلوقات السافرة الموهوتة
لا كُنْ محسوداً ، لا مأسوفاً عليه من أحد منهم أبداً .

ولعل أحد من الكتاب المسرحيين الأحداث عهداً من مارلو لم ينزع هذه
النزعة المكيا فيلية في صورتها الأشد نقاءً ، إلا أن عناصر عظيمة منها قد
أمكن دخولها في بنية الكثير من مآسى عصر إليزابث . ولقد صورت سمات
الجرأة والقوة التي كان المسرح الإنجائزي يفتقر إليها .

إن القوة ، أو الإرادة ، أو الطمع أو ما شئت فسمتها ، من طبيعتها
أن تغض من شأن الطبقات . ولقد كانت غالبية الدوقات والأمراء الإيطاليين
في القرنين الخامس عشر والسادس عشر من أرومة وضيفة ، وصلوا إلى
مناصبهم إما بمجرد مزاياهم الشخصية ، أو حسن اعتقاد ذوى الشأن فيهم ،
أو لمجرد خستهم وما جلبوا عليه من الشر . وأبطال مآسى مارلو من هذا
الطراز ، فهم ليسوا من الطبقة الرفيعة حقاً ، التي يعرضها مارلو في أول
المأساة . وتيمورلنك هو ملك حقاً حينما نراه فوق المسرح ، إلا أنه ارتفع
إلى الملك من غمار طبقة المزارعين . وباراباس ليس أكثر من مرابٍ ،
وفلوست طبيب ألماني عادي . ومن ثمة كان التصور القديم للمأساة في العصور
الوسطى بوصفها الانحدار من ذروة العظمة إلى حضيض الشقاء قد أخذ يحل
محله المثل الأعلى الجديد لعصر النهضة ... وهو المثل الذي يعترف بقيمة
الفرد . لقد استمر التقليد الأكثر قدما يعمل عمله عدة قرون ، إلا أنه بدأ
يتعدل بالتدرج ، كما نرى ذلك في مسرحيات شيكسبير ، على ضوء ما جاء
في مسرحيات مارلو .

ونحن نلمس في مآسى مارلو تبدلاً في هدفها المفجع ثم بنفس هذه الطريقة . فلب رواياته لا يتركز في انحدار شخص من ذروة السعادة ، بمثل ما يتركز في فضال نفس شجاعة طموح في وجه عوامل أقوى منها . لقد انتهى التصور الأخلاقي للأساسة بالقياس إلى مارلو ، وأصبح الاهتمام كله يتركز في شخصية وحدها ، بحيث ينصب انتباه النظارة والقرءاء على هذه الشخصية ، وعلى ما يتصل بها من عظمة وشرف . وواضح من تيمورلنك أنه السيد المسيطر على من حوله ؛ وفاوست هو شخص اجتمعت في يديه مفاع المعرفة الكاملة ؛ واليهودى يتحرك كما يتحرك نوع من أنواع العقل الأعلى بين جمهرة من الدثمي يسيطر على حياتهم باستمرار . وثمة لمحات من ذلك الجلال الذهني نفسه في جميع أبطال مارلو ، مما نلمسه في هاملت . وثمة تقاط كثيرة أخرى تلفت النظر خالف فيها مارلو ما اعتاده معاصروه من سنن في كتابة مسرحياتهم ، ومن أهمها هذه الصيغة الأكثر شاعرية التي كان يستخدم بها الشعر المرسل ؛ إلا أننا لسنا بحاجة إلى تناول هذه النقاط . على أن ثمة نقطة أخرى لابد لنا من ملاحظتها ؛ وتلك هي الخطوة التي قام بها في الدكتور فاوست ، من حيث تصويره فيها لصراع داخلي يحمل معه جزءاً عظيماً من الأهمية المفجعة ... إننا لا نجد صراعاً ما في نفس تيمورلنك ، ولا في نفس باراباس ، إلا أن الذي يحمل الدكتور فاوست مأساة عظيمة حقاً هو ما نلمسه من إشارات إلى ما يضطرب في عقل فاوست من اضطراع الرغبات . وقد لا يكون من المناسب أن نذكر هنا أن مأساة الدكتور فاوست تقترب في تصويرها ، وخُلُقها ، وتصميمها من الروايات الأخلاقية Moralities الأقدم منها عهداً ، وفي وسعنا أن نتبع فيها اتحاد المسرحية الأخلاقية والمثل العليا الجديدة بهيئة النهضة ، وهذا كله معدلاً وتعديلاً بسيطاً على ضوء إلهامات اكتسبها مارلو

من قراءة سنكا ، ولا جرم كان هذا الاتحاد بين ذينك العنصرين على ضوء
تلك الإيحاءات منشأ للمأساة الأحداث عهداً . ولما لروى بالطبع كثير من نواحي
الضعف التي يرجع بعضها إلى ما لا بد من ملاحظته من أنه كان رائداً ، وأنه كان
عليه لهذا السبب أن يشق طريقه لنفسه دون أن يكون إلى جانبه أستاذ يهديه
أو يقدم له معونته . وبناء مسرحياته هو بلا شك من الطراز القديم الذي
ورث التقاليد الأخبائية الأصلية التي تساق فيها الحوادث الاستطراذية
المنفصلة ، والتي يربط الكاتب بينها ربطاً بادي التفكك . ومأساة تيمولنك ،
مع هذا ، ليست في الحقيقة مسرحية بالمعنى المعتاد لهذه الكلمة ؛ لأنها لا تعتمد
أن تكون شبه ملحمة تصور نصيب رجل وقدره . حولها مارلو إلى
مسرحية . ومسرحية الدكتور فاوست يعينها كمأساة . بنيتها المفككة .
ثم هي عبارة عن سلسلة من المشاهد الشاذة الغريبة مرتبطة ببعضها ارتباطاً
غير منتظم ؛ ويهودى ملطاً تقتقر إلى التوازن افتقاراً كلياً ، وإن يكن ذلك
يتميز إلى التحسينات التي طرأت عليها فيما بعد ، وإن كنا أيضاً لا نستطيع
الآن أن نقول إلى أي حد كانت هذه التحسينات سيئاً في افتقارها هذا إلى
التوازن وثمة عيب أشد خطورة من تلك العيوب كلها في مسرحيات مارلو ؛
وذلك هو عدم وجود الشخصيات الثانوية فيها ؛ لجميع شخصيات مارلو بالرغم
من عظمتها البالغة نراها تقف وحدها ، دون أن يكون من حولها أحد .
لأنها لا تجد أمامها من تصارعه . ثم هي شخصيات موحشة موضوعة في عالم
مقفر من البشر ، ليس لها سادة إلا الآلهة . والرواية الوحيدة التي لها هذه
الصبغة من روايات شيكسبير هي رواية هاملت ، إلا أننا حتى في هذه الرواية ،
وبالرغم من أن هاملت وحده هو الذي يرتفع إلى مقام الفجيعة ، نجد
شخصيات مسرحية ذات أهمية ولها فرديتها أو قل ذاتيتها . بل ثمة ما هو أكثر
من ذلك استرطام للنظر في مسرحيات مارلو ... وذلك هو افتقارها الشديد
إلى الشخصيات النسائية . ولعل مرجع ذلك هو ما كاد يتسم به اتجاه النهضة

هذا الاتجاه المثالي الذي كان يمثل دوقات إيطاليا وأمرأوها في الحياة الاجتماعية ، ويمثله ماكيافلي في الفلسفة ، ومارلو في المسرحية ... تقول لعل مرجع ذلك هو ما كان يتسم به هذا الاتجاه من عدم انقصاص المجال فيه للنساء إلا قليلا ولقد كان النساء يشقن طريقهن نحو حياة مستقلة في عهد النهضة بطريقة إيجابية بما كان بعضهم ، من النسوة المتباينات ، النزعات ، أمثال فتوريا كولوننا وفيرونكا فرانسكو يقمن به من أعمال . ومن الناحية النظرية بما كان الكتاب المسرحيون يعدون به من أدوار هامة إلى الشخصيات المسرحية النسائية في رواياتهم . إلا أن الفلسفة ، والاتجاه نحو الحياة ، ذلك الاتجاه الذي عبر عنه كاتب فيلوف مثل مكياثيلي ، وكاتب مسرحي مثل مارلو ، كانا فلسفة واتجاها يؤثران الرجال على النساء بصورة واضحة ، أو قل لإنهما كانا فلسفة واتجاها ينتحيان قطعاً جانب الذكر لا المؤنث . فلم يكن مارلو يشارك جرين وللي روحهما على الإطلاق . وليست زينوكرات في مأساة تيمورلنك إلا رئيسة صورية لا سلطان لها ؛ وليس ثمة من الشخصيات النسائية في مأساة الدكتور فاوست غير الدوقة لوهيلين ؛ وأبيجيل Abigail في يهودى ملطا لا تزيد على أنها خيال وغير ذات بال . ولقد أوضحنا من قبل كيف تكون المأساة أقرب إلى هذا التذكير من الملهاة كما أوضحنا فضلا عن ذلك كيف يمكن أن تكون المأساة مأساة عظيمة حقاً دون أن يكون في شخصياتها المسرحية شخصية نسائية واحدة تقريباً . ومن ناحية أخرى فمن المستطاع أن نجد الدليل من دراسة المسرحيات العظيمة على أن الشخصيات النسائية ، حتى عندما تكون الصبغة العامة في المسرحية هي صبغة الذكورة ، من شأنها أن تجعل جو المسرحية أقرب إلى روح الطبيعة وأكثر شمولا واطراداً ؛ وأن إصرار مارلو على استبعاد الشخصيات النسائية من رواياته بصفة مستديمة يدل على أنه كان يفتقر في نفسه إلى ما يجعله أكثر انسجاماً مع الحياة في مجموعها . ثم بالإضافة إلى ما يفتقر إليه من الاهتمام بالعنصر النسائي في رواياته

نلاحظ افتقاره التام إلى الروح المضحك ، أو الروح الكوميدي ، والأجزاء المضحكة في مأساة الدكتور فاوست أجزاء كثيرة بدرجة لا يمكن وصفها ؛ والتي في يهودى ملطا لا تعلو على الشموذة إلا قليلا . وتفقر تيمورلنك التي هي النقط الحقيقي لقننه ، والتي يشيع الجد فيها من أولها إلى آخرها ، كما تصطبغ بصبغة (المذكورة) في تصورها . تفقر منذ النظرة الأولى إلى ذلك التباين وهذا التفريخ اللذين تنسم بهما مسرحيات شيكسبير .

ولهذه الأسباب إذن كان الروح العام في مسرحيات مارلو ذا أهمية تاريخية عظيمة . وقد أمدّ تصور أهل النهضة للقوة وهي تناضل دائبة كي تصل إلى النجاح ، ومن ثمة تسقط غير مغلوبة أمام القدر ... أمد هذا التصور المأساة الإنجليزية بمجال للبحث الذي عاد عليها بالعظمة والقوة ، الأمر الذي كانت تفتقده من قبل . إن مسرحيات مارلو مسرحيات غير إنسانية ، إلا أن الناس قبل أن يتألق نجم شيكسبير كانوا لا معدى لهم من أن يتعلموا البحث عن تلك القوة وهذا الهدف من المأساة . ثم إن جميع المسرحيات التي أتت بها مارلو في صدر شبابه لا يمكن أن تعد أكثر من تجارب إلا قليلا ؛ وهي في الحق مسرحيات غير عظيمة إلا أنها كانت الدليل على اقتراب الكاتبين من الجادة التي تبشر بمستقبل عظيم . وهذه المسرحيات تهبط دون مستوى المأسى العظيمة بسبب أفكارها المحدودة ، وافتقارهم إلى قوة البناء ، وقرق هذا وذاك بسبب افتقارها إلى البراعة في رسم الشخصيات .

شيكسبير :

فإذا كان شيكسبير وجدنا أنفسنا ننتقل إلى مستوى آخر . ونطع المأساة الشيكسبيرية لم يأخذ به في جملته كتاب كثيرون ، والسبب في ذلك يرجع إلى حد بعيد إلى سمة تصوره سعة بالغة ؛ إلا أنه يكون نوعا من (م - ١٧)

المسرحية التي وجدت كثيراً من المقلدين لبعض نواحيها . ثم هو نمط أثر تأثيراً عميقاً جداً في كل المآسى التي كتبت للمسرح الإنجليزي بعد عصر شيكسبير . ونحن حينما نتكلم عن هذا النمط الشيكسبيرى من أنماط المأساة ، يجب أن نحصر كلامنا في المآسى الأربع العظيمة وحدها تقريباً . وروميو وجوليت ، كياراينا ، هي صنف وحدها ، لكونها مأساة من مآسى القدر والعوامل الخارجية . أما المآسى الأربع العظيمة فقد أنشئت كلها وفقاً لخطوة أخرى ، وإن اقتبس لها شيكسبير عناصر من سنسكا مرة ، ومن مارلو مرة أخرى ، ومن الروايات الإنجليزية الأصلية الأكثر بدائية مرة ثالثة . ولعلنا نلاحظ بالقياس إلى تلك المآسى العظيمة الأربع أنها ، وإن اشتركت كلها في بعض العناصر ، تبدو جميعاً كأنها تحمل طابع التجربة . فمأساة هاملت مأساة غريبة بسبب احتوائها على شخصية واحدة ، لا غير ، ذات عظمة مفرجة ؛ أما وجه التجربة في مأساة عطيل فكونها تقوم على فكرة غريبة ، وكونها تعالج الدسيسة في معظمها وأما لير فلارتدادها فنياً إلى مصطلح التاريخ الإخبارى ولاخذ شيكسبير فيها ببطل عاجز لا يعمل عملاً . وأما ما كتبت فلأنها تسمح رجلاً شريفاً فتجعل منه بطلاً . على أن ثمة في هذه المسرحيات كلها سمات تجعل منها كلها مجموعة قائمة بذاتها . ففي كل منها مأساة خارجية ومأساة داخلية والخارجية تعمل أحياناً على التقيض المباشر لما تعمله الداخلية . والمأساة الخارجية تقوم على أسس من إثارة العواطف الحسية في أقصى صورها ، حيث تعالج القتل والتعذيب وإراقة الدماء . أما المأساة الداخلية فأهدأ وأكثر حدة وحرافة ، متضمنة عادة تضالاً بين العاطفة والعقل ، أو بين العاطفة وبين سجايا هذا الخلق الذى نشأ عن عادة وعرف . وعلى هذا فالنضال في هاملت ناشب بين عاطفة الانتقام ، وربما ، عاطفة الحب ، في حربهما ضد حالٍ معينة يسميها هاملت نفسه « ديناً أو عقيدة » ، وهي ما قد نسميه نحن « وسواساً أخلاقياً » . أما النضال في مأساة لير فقامم

بين الكهرياء الجوفاء والإحساس المرفف الأرق حاشية . وفي عطيل نرى
التضال متقد الأوار بين الحب المتأجج وبين الغيرة . وفي ما كبث بين الطمع
الذى أعمى بصيرة الملك ، وبين العواطف التى تنبعث من أعماق ضميره .
وهذه الظاهرة نفسها واضحة يمثل ذلك فى مأساة أنطونى وكليوباترة ،
وفى مأساة كورديليانس .

وما عدا ذلك ، فاعظم خصلتين من الخلال الأخرى التى تميز النظم
الشيكسبيرى هما الإشارة إلى القوى الخارقة للطبيعة التى تعمل عملها خفية
ولكن فى يقين لا شك فيه ، ثم هذه الوشائج الغريبة التى تربط البطل
بكل ما يحيط به . وعنصر القوى الخارقة للطبيعة الذى نراه فى أشد صورهِ
بجاجة فى هاملت (١) وفى ما كبث (٢) نراه فى أضعف صورهِ فى عطيل (٣) ،
حيث يقترب من النظم العائلى ، إلا أنه حتى هنا واضح بصورة لطيفة .
وشيكسبير يشير إلى هذا العنصر فى جميع مآسيه ، إلا أنه يندر أن يصرح به
عامداً . على أن ارتباط البطل بما يحيط به هو قطعاً السمة المميزة لفن
شيكسبير . وجميع أبطال شيكسبير موضوعون فى مواقف لا يستطيعون هم ،
وهم فقط ، أن يدافعوا القدر فيها . ولقد قضى على هاملت ، المتدين ، والمحِب
بأن يوضع فى موضع الذى يحاول أن يصلح هذا العالم . وقضى على عطيل
الغنى ، الملتبب العواطف ، الذى لا نصيب له من الزكاة أن يقف فى الموقف
المقابل لياجور ، هذا الالعبان المستهتر الذى لا يهاب شيئاً . والذى أغرته
بلاهة عطيل فمسدّر فى غيه . ولير ، المغتر المتكبر ، الساذج القصير النظر
واقفاً فى جهة ، وفى الجهة المقابلة تقف ابنتاه الحبيبتان ثم ابنته الطيبة

(١) الشيخ .

(٢) الساحرات .

(٣) للتدليل والرافة المصرية .

كورديليا. وما كبث ، هذا الضعيف السريع التأثر ، الطموح مع ذاك ، تلقاه الساحرات ، ثم لا تنفك زوجته تحفه . وليدى ماكبث الصلبة الوصلية ، لا يفتأ الإغراء يغارها ويشدها من مخطما . وكوربوليفس ، المتعيرف الصلف ، الذى قضى عليه بالخنوع الرءاع . وأنطونى ، هذا الماشق الوطان تقف منه كايو برة فى العارف المراجعة ... إن جميع هؤلاء الأبطال قد وضعوا فى المراقف الصحيحة المحكمة التى لا يستطيعون منها فسكا كا . وفى وسعك أن تضع هاملت مكان عطيل ، وعطيل مكان هاملت لكيلا تجد بين يديك مأساة مطلنا ، لا من النمط الشيكسبيرى ، ولا من أى نمط آخر . ومواجهة البطل بهذه الصورة التى تكاد تكون من صنع المقادير للقوى التى هى فوق مستطاعه هى ما يميز مآسى شيكسبير .

مأساة البطولة :

إن مأساة البطولة فى فترة عودة الملكية لا تعدو - كما هو واضح - أن تكون مسرحية بولغ فيها فى تجسيم كثير من العناصر التى أسلفنا القول بأنها الخصائص المميزة للنمط الشيكسبيرى ، فيما عدا خلوها من هذه الصلة الخطيرة بين البطل وبين كل ما يحيط به . ونحن نلاحظ فى هذه المآسى أيضاً أنها تشتمل على المأساة الخارجية والمأساة الداخلية ... والمأساة الداخلية هى كما قدمنا تلك التى تتمثل فى التئمال بين العاطفة (مقصورة هنا على عاطفة الحب وحدها) وبين العقل (فى حدود القيام هنا بالواجب لحسب) ؛ كما تتمثل فى طبيعة البطل السامية ... هذا بينما لا تقتصر المأساة إلى العناصر الخارقة للطبيعة والتى تخدم المسرحية ؛ ولا تحتاج مأساة البطولة إلى تعقيب ذى بال من حيث أنها عمل يسلم الجميع بأنه لا يعالج أكثر ما يعالج إلا الأنماط الدقيقة من ثمرات الإنتاج المسرحى . إلا أن ما هو معروف من أنها - بحالتها تلك - تطور طبيعى عن

الأنماط الإنجليزية المفجعة الأقدم منها عهداً ، يجعل لها قيمة تاريخية خاصة ، بل قيمة انتقادية ليست لغيرها .

على أننا لا نجد بأساً في أن نخص بالذكر هنا أمراً هاماً . فنحن نلاحظ أن في مأساة البطولة - بصورتها تلك ، عودة إلى العنصر الرئيسى الشديد الوضوح في نمط مأسى مارلو - وبالأحرى طابع الجلال والسؤدد . إن ما كان يشده الكتاب المسرحيون في فترة عودة الملكية ويحرصون عليه هو إعجاب الناس بما يكتبون ، وهذا ، في الواقع ، هو أشد ما كان يخرج بهم عن الجادة ، لأنهم لم تكن لهم هذه القوة من إدراك تلك السجايا الشخصية العليا التي من شأنها خلق طابع رفيع من الجلال؛ وهذا هو الذى جعلهم يضلون الطريق حينما راحوا يبحثون عن مصادر ذلك الطابع في نواح زائفة . فهم يخلقون شخصية - كشخصية المنصور Almanzor فيبالغون في تأكيد بسالته المادية تأكيداً يستخف به فيجعله شخصية مضحكة، وهم يملأون أفواه أبطالهم بخطب رثاء فارغة بحيث تخفق في إقناعنا بما تقول. وهم يبالغون في تصوير البواعث الغرامية لظنهم أن منظر بطل عظيم وهو يتخلى عن كل شيء في سبيل عواطفه يفضى بنا إلى العجب والإعجاب . ونحن لا نشك الآن في خطئ هذا كله ؛ بل إن هذه العناصر على العكس من ذلك، مما كان مظهرها من الزيف والسخف، ليست إلا صوراً مبالغاً فيها للسجايا نفسها التي تقوم عليها المأسى الشيكسبيرية . مع فارق واحد ، هو براعة شيكسبير وحسن احتياله في استخدامها .

مأساة الرعب :

ومأساة الرعب التي يتزعمها وبستر وفوردهى في جوهرها أهم من مأساة البطولة . ونحن حينما ننعم النظر في هذه المأساة نجد أنها تقترب اقتراباً شديداً من ملهية الدسيسة ، وذلك أن محاولة استمالة الجمهور فيها لا يتأتى من ناحية الشخصيات المسرحية، ولكن من ناحية الحادثة الممثلة فوق المسرح . ومأساة

الرعب ليست بالطبع نمطاً قائماً بذاته تماماً ، وذلك لأن عناصر الرعب قد تدخل في أنماط أخرى مختلفة عن هذا النمط كل الاختلاف ؛ كما هو الشأن في هاملت ولير . إلا أنها تتفرد بما نلاحظه فيها من اتجاه الاهتمام فيها كله أو جله ، إلى العناصر الخارجية ، بالإضافة إلى ما قد تشتمل عليه من المأساة الداخلية المحبوبة حبكاً وثيقاً في فسيحها ، والتي تعتمد كل الاعتماد على الإثارة الحسية للعواطف من فوق خشبة المسرح . ومن قبيل هذا الرعب الناشئ عن الموقف والحادثة ذلك الرعب الذي يسود مسرحيات دوقة ماني ، وفوتوريا كورومبونا ، والقلب المحطم The Broken Heart ، وهى الروايات الثلاث التى يمكن أن تعد أمثلة مميزة لهذا النمط . وربما عثرنا فى هذه الروايات على شيء من النضال الداخلى ، ينتهى نهاية مهلكة ، ولكن هذه ليست هى نقطة الأهمية الأساسية فى أى من هذه المسرحيات الثلاث ؛ إذ أن الذى يسترعى انتباهنا تماماً هو تطور عقدة الموضوع نفسها ، وقلبا تأق رجفة الخلع ، أو روعة الجلال مما نسمع من أى حديث عبارة مباشرة ، بل يأتى ذلك كله من الحوادث والمواقف التى تحيط بالشخصيات .

المأساة العائلية :

والمأساة العائلية (الأهلية) هى نسج وحدها من بين هذه الأنماط جميعا . وليس السبب فى ذلك انصباب الأهمية فيها على هذا العنصر أو ذاك . ولكن السبب هو مادة موضوعها ، ونفعها الخاصة . ويجب أن نذكر ونحن نقول هذا النوع من المسرحيات أن المأساة العائلية يمكن أن تسلك سبيلا وتطورها من سبيلين أولهما يقضى إلى المأساة الراقية الحقيقية ، بينما يهبط الثانى إلى مستوى يشبه مستوى المسرحية العاطفية . والمأساة ، كما رأينا ، تفتقر إلى ذلك الجو الذى يمكن تسميته جو الجلال المهيّب ، وهو الجو الذى نفتقده فى كثير من المسرحيات العائلية فلا نجد . فمسرحية تاجر لندن The London Merchant

مثلا لا يمكن إطلاقا أن نعدّها من بين المآسى الراقية في أى عصر من عصور التاريخ الأدبي ، وذلك بسبب نغمتها الهابطة غير الملممة وعلى العكس من ذلك ، نلاحظ أن الكثير من مسرحيات القرن التاسع عشر ذات النقط العائلي التي تشتمل على جرمين يرفعها فوق مستوى مسرحيات Lillo ذات الحبكة الباردة وفي وسعنا أن نضع المسرحيات العاطفية الجديدة (sentimental drames) في مكان محترم في تاريخ الإنتاج المسرحي كما سوف نرى ؛ إلا أن هذه المسرحيات العائلية ذات النغمة الهابطة قد حاولت إنحياز عمل ما عارج عما في وسع المأساة أن تقوم به . وعلى هذا فيمكننا أن نحصى في عداد المسرحية الراقية :

- ١ - الروايات ذات الروح المجمع الصادق ، التي يسمع فيها الجلال ، وتثير فينا مشاعر الهيبة .
- ٢ - الروايات ذات الروح المضحك الصادق ؛ التي يفسح فيها الخيال وتسم بالنكسة الحاضرة وسرعة البادرة .
- ٣ - ثم الروايات الجديدة ذات النهاية السعيدة والنغمة المخففة - بيد أننا يجب أن نحسب في الروايات الساقطة تلك المسرحيات العائلية التي تفتقر أشد الافتقار ، في محاولتها السمو إلى ذروة المأساة الراقية ، إلى صرامة المأساة وجلالها . ومن النقط التي عرضناها في أنهى صورة من الوضوح في أثناء تحليلنا لما أنتجه الكتاب المسرحيون تلك النقطة التي ذكرنا فيها أن ثمة قوانين وخصائص معينة في جميع المسرحيات العظيمة لا يستطيع أى كاتب مسرحي أن يتخطاها دون أن ينال جزاءه لقاء هذا التخطي . إن ثمة هدفا معينا للمأساة ، وهدفا معينا للبلهارة وهدفا معينا للمسرحية الجديدة (الدرام Drame) . وإذا حدث اختلاط في هذه الآراء ، أو إذا حاول أى كاتب أن يصل إلى هدف واحد منها باستعماله أداة النظمين الآخرين لم يملأ يديه إلا بالخيبة ، أو بما يقرب منها .

الباب الثالث

المسألة

سنحاول هنا ، ونحن نعالج موضوع الملهة ، القيام ببحث على قس الخطوط التي اتبعناها من قبل ونحن نعالج موضوع المسألة ، وذلك بقصد اكتشاف النقط التي تربط بين المسألة والمهة من جهة ، وبقصود توضيح الأهداف والوسائل المختلفة لهذين النوعين من أنواع المسرحية من جهة أخرى . ولما كان غرضنا الأول هنا هو تناول الإنتاج المضحك الخالص ، فلا نرى بدا من أن توجه نظرة سريعة على الأقل إلى تلك المجموعة المتوسعة من المسرحيات الجدية التي يدل مظهرها على أنها لا تقتضي لا إلى هذا النمط أو ذاك ، وأن توجه نظرة كذلك إلى تلك المجموعة الأخرى من المسرحيات التي يسمونها بهذا الاسم الأكثر انطباقا عليها ، ألا وهو : الملامى المفجعة ، التي تلتقي فيها وتمتزج البواعث المفجعة والبواعث المضحكة . وحتى عندما نكون منصرفين إلى بحث النوع المضحك الخالص لا نرى مندوحة عن استذكار هاتين المجموعتين على الدوام .

الفضيلة الأولى

الروح العالمى الشامل فى الملهاة

القوى الخارقة للطبيعة :

لاحظنا ونحن نبحث فى المأساة أن ثمة فارقاً شديداً بين الميلودراما ، وبين القصة المسرحية ، وبين المأساة الراقية ، وهو فارق نلاحظ وجود مثله فى ميدان الملهاة ، الذى تربطه بالمأساة وشائج من القربى ، وهو فارق يحدد المعالم ، بين مجرد المسرحية المسلية وبين ما يمكن أن نسميه الملهاة الرفيعة ، لكنه أخف أثراً فى الواقع ، وأقل من أن يدركه المتفرج أو القارئ . وكما لاحظنا فى المأساة أيضاً من أن ارتفاع النغمة كان شيئاً لا يمكن أن نضمينه إلا بوجود عنصر الشمول – أو الروح العالمى الشامل ، الذى يوفره الكاتب بطريقته الخاصة ، فكذلك فى الملهاة الرفيعة حيث يبدو أن جميع الكتاب العظام كانوا ولا يزالون يحدّون فى إثر هذا الروح الشامل . وواضح أن هذه الصبغة الشاملة يمكن الوصول إليها إلى حد ما بوسائل تشبه تلك التى حللتها من قبل فى معرض كلامنا عن المسرحيات الجدية إلا أن حقيقة كون معظم الملامى تختلف عن المأساوى فى أن الأولى لا يطل لها فى كثير من الأحيان وأنها تكون من المذهب الواقعى ، ويترتب على هذا ألا تكون شاعرية ... هذا كله يجعل الكثير من تلك الوسائل لا قيمة له على الإطلاق . ولم يكن ميسوراً لهذا السبب أن تتدخل القوى الخارقة للطبيعة ، بأى صورة من صورها الفجة ، فى كثير من أنماط الملامى . إذ أن هيئة الملهاة هى فى الجملة هيئة غالبة فى

بجوتها ، غالية في منطقها ، غالية في قعرها العاطفي ... غالية في هذا كله لدرجة أنها لا تتسع للتطبيقات الريانية أو الأجواء الروحية الجليلة . إن الآلهة إذا تنزلت إلى الأرض في ملهه من الملاهى ، كما فى ملهه دريدن : أمفريون ، فلا يكون ذلك عادة إلا فى صورة صريحة من الهزل ؛ فزى مركيورى (هرمنز) يصبح غلاما عاديا ، وزى جوف (جوبتر أو زيوس) وقد تخلق بأخلاق البشر ، وزى الأخوات فى ملهه ساحرات لانكشير Lancashire Witches لسكاتها شادول غير ما نعرفه من ساحرات ماكبث . فنحن نلاحظ وجود جو فيه ظل من الرهبة التى توحى بها القوى الخارقة للطبيعة فى المأساة ، عندما تظهر الساحرات وأحاديثهن متصلة بأفكار ماكبث نفسه ؛ أما فى الملهاة ، فالكاتب لا يكتفى بالتعبير عما فى نفسه من رغبة فى المقدمة لحسب ، بل هو يحرص على أن يجعل الكثيرين من شخصياته شككاكين مثله تماما ؛ ولم يتيسر قط لإدخال الأشباح فى ملهه من أى نوع ، إلا تلك الأشباح التى تُسفر فى آخر الرواية عن كونها مخلوقات آدمية . وروح أنجليكا تظهر فى ملهه السير هارى ولدير Sir Harry Wildair لصاحبها فاركهار ، إلا أنها تتكشف فى الفصل الأخير عن أنها الصورة الجسمانية لوجه السير هارى ولدير . وفى ملهه الطبال Drummer لصاحبها أديسون زى شعبا ، إلا أننا لا نلبث أن نكشف أنه آدمى مُستخف . أما العاطفة الرفيعة ، وجلال الملقى ورهبتها ، فلا أثر لها جميعا فى هذه الملاهى . وإذا ظهرت المقدسات الدينية فيها فهى تظهر ليُسْتَهْزَأَ بها ؛ والملاهى كلها يتخللها أثر من الإدراك والشك .

ولا جدال فى أن ثمة نمطا خاصا واحداً من الملهاة يحتمل دخول القوى الخارقة للطبيعة فيه . وتحضرنا هنا ملاهى شيكسبير الفكاهية التى هى لا تجرم أحسن الأمثلة لذلك النوع ، والتى يرد على خاطرنا أول ما يرد

منها ملهاة د حلم منتصف ليلة صيف ، ثم ملهاة د العاصفة ، ؛ ففي الملهاة الأولى تتجسم لنا القوى الخارقة للطبيعة في شخصيات بك وتيناينا وأويرون ؛ كما تبدو لنا في الثانية في شخصيتي آريل وكاليان . بل في مقودة پروسيرو السحرية أيضاً . وما لا شك فيه أن عنصر القوى الخارقة يعمل هنا بنفس الطريقة التي يعمل بها في المأساة ، فهو يرفع من مستوى المسرحية ، ويخلق بطريقة بارعة طابع الشمول . ونحن حينما نشاهد مسرحية العاصفة نشعر أن هذه الملهاة هي ملهاة ذات رحابة رمزية بالغة المدى . فالعالم ، والرواية نفسها ، يصبحان في نظرنا حلما ، كما تصبح الشخصيات التي نراها فوق المسرح رموزاً لإنسانية تتخيل لنا في ظلال باهتة . على أن ملهاة الفكاهة تخط نادر الوجود . وقد وصل كالدرون وشيكسير ، وربما باري Barrie إلى درجة الكمال في هذا النوع . إلا أن أنواع الملهاة الأكثر شيوعاً - وبخاصة الملهاة ذات المسحة الذهنية والفكرية - كان لها النصيب الأكبر من الجاذبية . كما أنها هي التي تكون في رؤوسنا هذا الطابع العام عن المسرحية المضحكة بوصفها نمطا من أنماط الخلق المسرحي .

على أن في مقدورنا إقامة الدليل في غير مشقة على أن الملهاة الذهنية لا ينقصها هذا الإيحاء الرفيع الذي تتيحه لغيرها تلك القوى الخارقة للطبيعة . وذلك بمجرد نظرة تلقى على تلك المواقف النموذجية في كثير من المسرحيات ، التي ظهرت منذ العصور الكلاسيكية إلى الوقت الحاضر . وثمة عشرات من الملاحم التي يعتمد عنصر المرح الرئيسى فيها على المواقف التي تقوم هي نفسها على الصدفة ، وعلى الإيحاء بوجود قوى تحبط ما يعمل الناس وتغلبهم على أمرهم بصورة مضحكة هازلة . ولا يصح بالطبع أى ذكر في هذه الروايات لقدر يتصرف في العباد ، إذ الإحساس بالقدر في صورته المباشرة غريب كل الغرابة على الملهاة ، ولكن لا بأس من

الإشارة البارحة إلى وجود آلهة ساخرة وراء أفعال الشخصيات الأدبية التي نراها فوق المسرح . إن الفيلسوف الفرنسي برجسون ، الذي سوف نكثر في الصفحات التالية من الإشارة إلى دراسته العميقة الممتعة عن الضحك Le Rire ، قد شخص لنا ما يسميه « العكس أو الحالة العكسية » بوصفه واحداً من أهم مصادر مثيرات الضحك ، هذه الحالة العكسية التي يربط بينها وبين تلك الدمي البسيطة المعلقة بالخيال ، والتي على ضوء ما يستقر عليه قراره في أمر حركتها تنشأ روح الأشياء المضحكة ، والمسئلة كلها لا تعدو كونها حركة تلقائية^(١) . إن الناس في هذه الملامهي يصبجون كالدمى ، والحوادث تجري في سلسلة من التكرار غير العادي ، حيث لا يُستبعد عنصر المصادفة نهائياً ، ولو أن هناك في الوقت نفسه أكثر من مجرد إجماع بأن هذه المصادفات ليست بعيدة عن بال بعض القوى العليا . . . ومن قبيل ذلك أولئك التوائم الذين يولدون وأحدهم يشبه الآخر تمام الشبه بحيث لا يستطيع الآباء أنفسهم أن يفرقوا بين التوأم وأخيه التوأم . وهذه مسألة لا تعدو كونها مسألة طبيعية بحثية ، ومثل هذين التوأمين قد يتيسر وجودهما في أي مدينة كبيرة ، ولكن الآلهة تخنر نفسها في هذه النقطة فتخلق زوجين من التوائم الذكور الصالحين لهذا الغرض متشابهين في المظهر . ثم لا تكتفي بذلك ، بل تفصل بين زوجي الأخوين لمدة سنين طويلة ، ثم تجمع بينهما ثانية في سلسلة من المفاجآت المحيرة غير العادية في مدينة إفيسوس ، مما تجده في مسرحية مائة الأخطاء The Comedy of Errors التي ليست شيئاً إلا صورة معكوسة من روح روميو وجوليت ، إذ نجد أن القدر يتلاعب مرة بأنتيفوليوزس ومرة بدروميوس ، كما كان قدّر آخر ، أكثر وقاراً ، يلبو في صورة مفاجئة بالحبيبين الحقيقيين .

(١) التلقائية هنا automatism هي ألا تكون للامان حيلة فيما يتعرض له من مصاريف القضاء والقدر .

فالتكرار repetition ، والانعكاس inversion ، وتداخل السلسلتين : interference de series ، وهى تلك المباحث الرئيسية الهامة فى الفصل الذى قصره برجسون على الـ comique de situation أو ملهاة المواقف . وجميعها تتوقف بطريقة مامن الطرق على تلقائية الإنسان وهو فى يدى قوة أعلى منه ، وبالأحرى خصوعه لسلطان قاهر لا حيلة له فيه ...

فهذا إذن واحد من الإيحاءات الأولى لروح الشمول ، وبالأحرى الروح العالمى الشامل فى الملهاة ، وهو الإيحاء الذى يُستخر فيه بالآلهة ، وتنقلب فيه المقدسات الدينية إلى مادة للضحك ... إلا أن فى ذلك من الإشارة إلى أنه يوجد فى السموات والأرض أكثر بكثير مما يحول بروعنا وجوده فى أية فلسفة من الفلسفات . على أن عنصر الشمول المشتق من الإيحاء بالقوى الخارقة ليس بأى حال من الأحوال واحداً من العناصر الأساسية فى الملهاة بالقدر الذى له فى المأساة ، ثم هو وسيلة خطيرة غاية الخطورة فى يد الكاتب المتوسط . إن لمسةً من اللسات العديدة المفجاجة قبينة بأن تقضى على جميع ألوان الإيهام من أساسها ، اللهم إلا فى المسرحيات الخيالية : fantastical ، مثل رواية حلم منتصف ليلة صيف ، حيث يحتفى عدم الإيمان إلى حين ، أو رواية العاصفة ، حيث تُعزى القوى الخارقة للطبيعة إلى المعرفة الإنسانية والمهارة الإنسانية . ويمكن إدخال العوامل الخارقة بصورة مطلقة فى الملاحى الرومنسية ؛ وبطريق الإشارة فى الملاحى السلوكية ، ولكن لا يمكن أن يتم ذلك إلا فى أدق صور الإجمال والتردد .

الرمزية الطبقية :

وأقوى من هذا تأثيراً . وأكثر شيوعاً ، هذا الذى يمد فى الملهاة معادلاً لبطل المأساة ، ملكاً كان أو إمبراطوراً . إن الملهاة كما رأينا هى مسرحية لا بطل لها ؛ والمرح يفشأ فيهما من الصلات القائمة بين

عدد من الشخصيات ؛ وإذا نحن حللنا هذه الشخصيات وجدنا أن من عادة الكاتب المسرحي أن يحاول جاهداً تحقيق أثر من أثرين يعتمدان كلاهما على الفكرة الواحدة : لأنه يحاول إدخال عدد كبير من أفراد نوع معين أو طبقة خاصة من الناس ؛ أو يحاول الإيحاء إلى المتفرجين بأن شخصاً معيناً من أشخاص المسرحية هو رمز لطبقة من الناس . إن المقروض أصلاً في الملمأة أنها لا تعالج الأفراد منفصلين بعضهم عن بعض . ولا يخفى أن الطبقات التي تُصوّر على هذا النحو في هيكل الملمأة يكون لها فروع أكبر وراء جدران المسرح ، ومن ثمة تنشأ في أذهان المتفرجين صلة بين العمل الفني الخاص وبين مجموع الآفاق الإنسانية الأوسع مدى . وكثيراً ما تصور الشخصيات الفكاهية أو المضحكة كما رأينا ، في ازدواج (اثنين اثنين) أو في جماعات . فأصحاب الحرف في رواية حلم منتصف ليلة صيف يشتملون على بيلم وكورنيس وسنچ وستارفلنچ . وشخصيات : دوجبري وفرچيس ؛ ثم لونس وسبيد ؛ ثم الأخوين دروميو - هذه الشخصيات جميعها بالرغم من تشابكها ، هي رموز لطبقات خاصة ، وتجاورها يقوى ما يذهب إليه بعضهم من أن بجايا هذه الشخصيات ليست وقفا عليها ، بل إن كثيرين من الناس يشاركونهم إياها . وكثيراً ما نجد في الملامى السلوكية طوائف متعارضة من أصحاب النادرة ليسوا جميعاً سواء ، وأدعياء التوادر ليسوا سواء كذلك ؛ بل إن لكل طائفة منهم بجاياها المعينة القائمة بين جميع ممثليها المتنوعين . إن ملامى المدارس ، المختلفة في القرن الثامن عشر - مدرسة (١) النائم ، ومدرسة (٢) الزوجات ، ومدرسة (٣) اللصبي الشائبة - وهي المدارس التي يلاحظ أنها ترجع جميعاً إلى ملهاتى مولير :

The School For Scandae (١)

The School For Wives (٢)

The School for Greybeard* (٣)

مدرسة الأزواج^(١) ومدرسة الزوجات^(٢) تنقسم بسبب ذات طبيعة متشابهة تشابهاً متطابقاً .

إن الشخص عندما يكون منعزلاً في الملهاة فإنه يكون أنموذجاً (A type) على الدوام تقريباً . وبالأحرى ممثلاً (Representative) لشيء أكبر من نفسه ، كما يكون في أرفع صور الفن ممثلاً لهؤلاء الذين هم طبقات البشر الخالدة .

يقول وليم بليك : دلمن شخصيات شوسر في منظومته الحجاج Pilgrims هي الشخصيات التي تتكون منها جميع الأجيال وجميع الأمم ... إنها السمات ، أو الملامح التي تتبدى فيها الحياة الانسانية في العالم كله ، والتي لا تتخطاها الطبيعة أبداً ، وهذا الذي يقوله بليك يمكن أن ينطبق تمام الانطباق على جميع الملامح الرفيعة . والملهاة قد تعهد ميداناً للعريضة والبسطه في حماقات جبل من الأجيال ، إلا أننا نلاحظ أنها تتفق دائماً تلك الحماقات الخاصة التي تنقسم بها الأجيال جميعاً في كل زمان ومكان . ومن ثمة نجد أن شخصيتين مثل سيرتوني بلش Toby Belch وسير فولينج فلترز Folping Flutters ليستا من شخصيات عصر إليزابيث ، وعصر إليزابيث فحسب . كما نجد شخصية مثل كاتين بوبادل Bobadil ، بل الأبلين ماتيو وستيفن ، من الشخصيات العالمية إلى حد ما . إن يفتنا أناساً يشبهون ميرابل وسير فولينج فلترز ومسر مالا برويس . وسنجد أن أعظم الملامح في المصور المسرحية كلها تنقسم بهذه السمة العظيمة التي لا تبلى ، والتي هي السبب فيما نجد من الجدة والطلاقة اليوم ، ما كان الناس يجدونه في شيكسبير وموليير وكوفجريرف وشريدان في أيامهم . وصغار الكتاب فقط هم الذين يشغلون

L' Ecole des Maris (١)

L' Ecole des Femmes (٢)

بالهم بالاموضوعات المحلية والموضوعات الموقوتة بزمانها وباناسها وافتنار
ملاهى شادول Shadwell الى هذه العناصر الخالدة هو الذى يجعلها تبدو
كتيبة غثة الى جانب ملاهى لثردج Thersge ، بالرغم من أسلوبها وجمال
بنائها . لقد كان شادول يحاول تمثيل عصره ، ومن هنا كانت ملاهى
فى جبرها ، أقل قيمة من ملاهى معاصريه من الكتاب الآخرين ، بالرغم
من قيمتها التاريخية . إن الملهاة قد تصلح لأن تكون مرآة امصرها ، إلا أن
الملهاة فى أرفع صورها يجب أن تسمو على هذا كثيرا ، وذلك بأن تكون
مرآة لجميع العصور .

والملهاة ، من أجل هذا ، ومن إحدى وجهات النظر ، هى صورة
معنوية للمجتمع ، أو هى ، على الأقل ، تصوّر من المجتمع بعض جوانبه
الخاصة . وإذا كان الضحك هو فى جوهره عقوبة للمجتمع ، تقع على بعض
النماذج والطبقات المنحرفة ، فى وسعنا أن نرى كيف يعمل عمله لتحقيق
مغزى أبعد مدى مما فى الكلام الشفاهى ، ومما فى الأشخاص الحقيقيين
الواقعين على المسرح . إنه لا جدال فى أن الأشياء المضحكة تشتمل فى ذاتها
على مواد عنصرية أو قومية بصورة خاصة ، إلا أنها تشتمل مع ذاك على
سمات وملاحح إنسانية عامة الظاهر أنها لا تقف عند حدود أمة دون أمة ...
فرجل العجائب Virtuoso والمنافق ، والبخيل ، والأبله الذى يؤهى
بذكائه — كل هذه شخصيات لا تختص بها أمة واحدة دون أخرى ، وهى
تصادفنا بلامتياز فى مسرحيات شيكسبير وجونسون وموليير وكونجرىف .
بقعة إذن لإحسان رئيسيان فى الملهاة الراقية ؛ أولها أن الشخصيات ليست
شخصيات خاصة بحيل واحد أو ببلد واحد ؛ والثانى أن الملهاة فى جملتها ماهى
إلا جزء واحد من عالم أكبر لمجتمع أعلى منها ، أو أنها رمز لهذا العالم . ومن
هذا ينشأ الإحساس بالعمومية ، وهو الإحساس الذى يتجلى فى الملهاة

الراقية أيضا ... الإحساس بأن هذه الحقائق والمواقف والأشخاص ليست بعزلة ولا مفصولة ، بل هى فى الواقع رموز لأشياء أعظم منها نفسها ، وأكثر أهمية .

العقدة الثانوية :

ويمكن الوصول إلى أثر الشمول هذا بطرق كثيرة أخرى غير هاتين الطريقتين ؛ ومن ذلك استعمال العقدة الثانوية أو الموضوع الثانوى الذى لا حظناه من قبل كسمة من سمات المأساة الرومنسية . والذى يمكن أن نجده هنا أيضاً . فهذا هو العاشق الذى يقتنى أثر معشوقته السريعة البادرة المليحة النسكته ، فى حين يقتنى خادمه أثر خادمته التى لا تقل عن سيديتها سرعة بادرة وملاحة نسكته . ومن ثم نتذكر ما قال به الفيلسوف برجسون من التكرار والانعكاس وتداخل السلسلتين . وإن اختلفت الصورة هنا قليلا ، فهذا سير مارتن مار الذى يبدو مغفلا كل التفتيل حين يكشف عن مؤامراته ، وكذلك يفعل غريمه سيرجون سنو لكو . وهذا وارنر الحاذق الذى يدبر الخيل العجيبة ، لا يلبث أن يتخذ من ملست آخر الأمر . والعاشقة فى ملهية حلم منتصف ليلة صيف مشاجراتهم ، ولأويرون وتديانا مشاجراتهما أيضاً . وأوليقيما فى ملهية الليلة الثانية عشرة يتخذها فتاة متكررة فى زى غلام ، وكذلك مالفوليو التى يتخذها مغفل يتظاهر بأنه قس . فهذا الاتجاه نحو تكرار الموضوع الاصلى ، وحتى نحو موضوعين يسيران جنباً إلى جنب ، يعمل كل منهما نحو الهدف ذاته ، يصادفنا فى جميع الملاحى الرومنسية تقريباً ، حتى لقد أصبح جزءاً جوهرياً من المضحكات السائرة ... والدليل على أن الكتاب المسرحيين كانوا يقدرون قيمتها وهم لا يشعرون ، أنهم كانوا يقعون فى أخطاء لا تهل عما كان يقع فيه كتاب مأساة البطولة فى فترة عودة الملكية الذين كانوا يبالغون فى تصوير العناصر الصحيحة للعظمة المفجعة ،

ويعملون هذه العناصر مجرد قواعد يطبقونها تطبيقاً آلياً ، كما كان يفعل مثلهم كتاب الملاحى فى فترة عودة الملكية إذ كانوا يكترون لدرجة مضحكة مبتذلة من زخرفة السيات التى كانت تنسج بها ملاهى شيكسبير وأقرانه ، والتى أشرنا إليها من قبل . ولقد تناول دريدن ودافنانت D' Avenant ملهاة العاصفة ، فإذا صنعنا ؟ لقد جعلنا فرديناند يحب ميراندا كما فعل شيكسبير ، إلا أنهما جعلنا ميراندا أختاً ، وأوجدنا لها عاشقاً ... وجعلنا هذا العاشق غلاماً لم ير امرأة قط من قبل . ثم جعلنا لآريل عروساً روحانية من ميلنجا ، كما جعلنا لكاليبان أختاً من سيكوراكس . ولم يكتفيا بذلك لحسب بل بالغوا فى تصوير مناظر البحارة التى أشار إليها شيكسبير بإشارة رقيقة وهو يشير إلى الصلة بين حكم ميلان وجمهورية البجريين الأجلاف ، وبين هذين وحكم بروسبيرو ؛ لقد حولنا منظرى ترنكولو وستيفانو إلى مشهدى قدح فى الديمقراطية ، وأوضحنا بجلاء وعن قصد هذه المقارنة التى اكتفى شيكسبير بالإشارة العابرة إليها . فما تنصف به الملهاة هنا من سمة التكرار بواسطة العقدة الثانوية يمكننا تتبعه أيضاً ، وبصورة مبالغ فيها ، فى المسرحية الأسبانية التى من نمط مسرحيات الدسيسة ؛ ورواية القس الأسباني The Spanish Fryar لكتبتها دريدن مثال مشابه لأى من هذه المسرحيات . فالمسكة تعشق القائد تورسموند ، وهى مع ذلك مخطوبة تقريباً إلى برتران ... ثم تحقق أغراضها بالحيلة والمراوغة . وكذلك تعشق إلثيرا ، المتزوجة من جوميز العجوز ، الكولونيل لورنزو ، ثم تستعمل الحيلة والمراوغة لرؤية عشيقها ؛ ثم ترى مشهداً بين تورسموند والمسكة ، ويتلوه مشهد بين العاشقين المضحكين الآخرين ؛ وهنا نرانا فجأة ، وربما بلا وعى منا ، نوازن بين الموقفين ؛ ولا يقف الأمر عند اشتداد حدة الفكاهة فى مشاهد الدقس الأسباني ، بمعارضتها للفقرات الأشد جدية والمتعلقة بالبلاط ، ولسكتنا نلاحظ نشوء جو من الحتمية والعمومية ، بسبب تكرار الموضوع نفسه .

ومما يسترعى النظر أكثر من هذا في تلك الرواية هو نهايتها أو حلها الأخير (dénouement) ؛ حينما يظهر أن تورسموند هو ابن ملك البلاد المسجون ، وعلى هذا فهو الوريث الحقيقي للعرش . ومثل هذا الاكتشاف وحده ، ربما ظهر أنه اكتشاف غير محتمل - حال منعزلة لا صلة لها ببقية هذه الدنميا ، بسبب ندرة حدوثها . ولكني يرد دريدن بدوره على هذا ، فقد أدخل اكتشافا للشخصية مماثلا لهذا بمائة تامة ، فهذه السيدة التي كان السكولونل لورنزو يقتنى أثرها يتبين أنها أخته ، والاكتشافان يقعان في لحظة واحدة بالفعل ، والصدمة الحادثة من لقاء الاثنين صدمة قبينة بأن تخلق جواً يكون مظهارة مناسبة لحوادث الرواية . وقد استخدم شيكسبير شيئاً مماثلاً لهذا التدبير في روايته قصة الشتاء The Winter's Tale حيث تُسحّج الملكة هرميون منفردة ستة عشر عاماً - وهذا مرتف خطير كل الخطورة على الكاتب المسرحي . ثم يكشف القناع عن سرها في الفصل الأخير ؛ وفي اللحظة نفسها نكتشف أن ابنتها لا تزال حية ترزق ، وتصبح پرديتا أميرة . ونحن نلاحظ هنا أيضاً أن تلاقى هذين الحادثن في وقت واحد يخلق روحاً ، أو .. وهجاً رومانياً يساعد الكاتب في إثارة الإيمان في عقول النظارة بحوادث الرواية ، ثم في خلق جو ذلك الروح الشامل ، بطريقة عارضة . ولا يحتاج هذا التلاقى بطبيعة الحال إلى أن يأخذ دائماً صورة الحادثة الماثلة ، أو سلسلة الحوادث الماثلة تقريباً . ومن قبيل هذا ما نراه في ملهاة فلنشر : Wit at Several Weapons من وجود موضوعين مختلفين الصبغة ؛ ففي أحد هذين الموضوعين نرى برفيدئس أولدكرافت يتنذر ابنة أخيه السير جريجورى فُتب ، إلا أنها تقع في غرام كتنجهام وتتوجه آخر الأمر . ثم يظهر بومبي دودل في هذا الجزء من الموضوع ، وهو الشخص الذي يحسب أن الفتاة تدوب فيه غراماً ، فيأخذ في إبداء أمارات التبه والكرباء . ويتناول الجزء الثاني من الموضوع بأسره ألوان

الخداع التي بجيكتها وِتي - بنت أولد كرافت لأبيه وابن عمه كرديولس ؛
ومهما بدا من انفصال هذه الحوادث كلها ، فإن ثمة مع ذلك عدداً من السمات
المميزة التي تربطها ببعضها جميعاً ، وتجعل لها مغزى شاملاً . فمن هذا ما نلاحظه
من أن پومبي دودل يعارض سير جريجورى فوب ، ويرتبط به ؛ ومن جهة
ثانية ، زى أن كرديولس يعارض پومبي دودل . وفضلاً عن ذلك لجميع
الخطّة في الموضوعين كليهما قائمة على الخداع والدسيسة ، ففي الموضوع الأول
تخدع الفتاة عمها ، وفي الثاني زى هذا العم يخدعه ابنه نفسه ؛ وسير پرفيديس
هو حلقة الاتصال بين الاثنين ، ثم هو يساعد على الربط بين هذين العالمين
من الخداع اللذين يجعلان ، بدورهما ، أشد المواقف بعداً عن الاحتمال ،
شيئاً محتملاً ، وذلك بما فيها من تعارض متقارب . ونحن نرى في ملهارة
أخرى لفلتشر و مـسـنـچـر واسمها Custom of the Country سلسلة
من المواقف المتصلة المتعارضة التي تشبه ما رأينا في الرواية السابقة . إننا هنا
نكون إزاء أكثر من موضوعين . فها هو ذا أرنولدو يتزوج زينوشيا ،
وكلوديو يطالب باحترام عرف البلاد . ولكن أرنولدو وأخاه روتليو ،
وزينوشيا ، يهربان في سفينة ؛ ثم يقبض على زينوشيا خارج لشبونة ،
لكن أرنولدو وأخاه روتليو يهربان .. وهنا ينقسم الموضوع إلى ميادين
منفصلة ذات أهمية . فها هو ذا أرنولدو وتهواه هيئوليتا التي تحاول إغراءه
بعروض عظيمة ، لكنه حينما يرفض عروضها يلتقي به في أيدي رجال القانون ،
اسكنها تخلصه من أيديهم آخر الأمر . وفضلاً عن هذا ، فإن هيوليتا هذه
تدس السم لزينوشيا ، إلا أنها تردّها إلى الحياة ثانية . . . وفي هذه الآونة
نفسها يتضح أن روتليو قد قتل دوارت ابن جيومار ، الأرمل العجوز ،
التي تستر على القاتل المفروض وفاء لوعده ما ... ثم يعرض روتليو بعد ذلك
بعض المروض على جيومار التي ترفضها فتتدفق به إلى السجن . وفي تلك
اللحظة يكشف دورات الذي لم يصبه كبير أذى ، عن نفسه ... والآن ،

نلاحظ أن نمة ، في هذه الأحداث الرومنسية مواقف عدة ، لعلها تبدو عما يحتمل ظهوره فوق المسرح . وما نلاحظه بتمتّى الجلاء أن هذه المواقف بعينها هي التي تكررت مرتين وأرسلها الكاتب في خطين متوازيين ؛ فإليك مثلاً موت دوارت، هذا الموت المزعوم ، والذي ليس مستحيلاً على التحقيق ، إلا أنه بعيد الاحتمال . وهنا نلاحظ من فورنا المشابهة بين ذلك ، وبين دس السم لزينوشيا ، هذا الدس المزعوم ... وكلتاها تُحْدِثان إلى الحياة ، بالحالة نفسها من المفاجأة والطريقة الخارقة . ويراى تقاء زينوشيا تقاء آرولدو ؛ وشهوانية كلوديو شهوانية هيبوليتا .. وهيبوليتا تعرض عروضا على آرولدو كما يعرض روتيليو عروضا على جيومار . وتلقى هيبوليتا القبض على آرولدو ، كما تلحق القسوة القبض على روتيليو ؛ وهكذا لا نجد هنا مجرد خطين متوازيين فحسب ، بل سلسلة من أزواج الخطوط المتوازية ، يُعْقِوْى كل منها جو القطعة ، ويوحى للجمهور بروح الشمول في هذه الموضوعات الرومنسية المتباينة . ولا بأس بعد هذا من إشارة أخرى في شأن هذه الموضوعات الثانوية وعلاقتها المختلفة فلقد اتضح من الأمثلة التي سقناها آنفاً أنه ليس من الضروري دائماً أن تكون الأجزاء المنفصلة في تطور موضوع مضحك أجزاء متوازية توازياً تاماً ولا بد . فقد تكون العلاقة علاقة مباينة ، أكثر مما وضخناه بأمثلة من ملهاده كاره المرأة ، لكاتبها بومونت ؛ والموضوع الرئيسى هنا يدور حول حب الدوق لأوريانا ، أخت السكونت فالوريت . والعاشق يرى معشوقته في منزل جوندارينو ، الذى يفترى عليها الأكاذيب ، ويمضى بها إلى منزل سىء السمعة . ويدور أحد الموضوعين الثانويين حول عمل بالمر الإجرامى الذى فرض به العاهرة فرنسيسينا على مرسر Mercer ، هذا التاجر الأبله الذى لا ينفع ولا يضر . وجلى جلاء تاماً أننا لا نرى في هذه الرواية شخصيتين متوازيتين ، إلا أن طهر أوريانا ، الذى يتضح بعد هذه

السلسلة الطويلة من الدسائس والازدواجات ، يقف في معرض التباين ودنس فرنسيسينا التي تنغمس في الأخرى في سلسلة من الدسائس والازدواجات . والتباين هنا ، بدلا من أن يضعف روح الرواية ، يسبغ عليها وحدة فريدة كان يمكن لو لم تتوفر لها أن يبدو الموضوع الأصلي موضوعاً منقطعاً .

الرمزية الخارجية :

وقد قدم لنا هذه الرواية أيضاً - وأعنى كاره المرأة - مثالا لاستعمال نوع معين من الرمزية ، وثيق الصلة بالرمزية التي يستخدمها كتاب المآسى في موضوعاتهم ، فيسكون لها مثل هذا الأثر فيها . فالمقدمة الثانوية الثانية تدور حول لازارلو ، أحد رجال الحاشية الذي يعبد الأطعمة الغريبة . والذي يجرى وراء (رأس السمكة) النادرة في تجوالها من بيت إلى بيت . ورأس السمكة هذه هي الحلقة التي تربط ، خلافاً لذلك ، بين الأجزاء التي لا تقوم بينها صلة في الرواية ... فهي تحملنا من القصر المنيف إلى الكوخ الخفير ، وهي في تجوالها هذا تنجح في عقد الصلة بين الدوق وفرانسيزيا ومرسر . لأنها موضوع خارجي له قوة فوق نفسه ، قوة شاملة توحد الرواية وتسبغ عليها سمة من سمات الشمول في وقت واحد ، وهذا الاستخدام للموضوع الخارجي ليس بالطبع مما يكثر وقوعه في الملهاة بالقدر الذي يقع في المأساة ؛ إلا أنه يظهر بصفة منقطعة في أى تحليل لخصائص هذا النوع . على أنه لا بأس من أن نذكر معه استخدام مشهد من المشاهد أو مكان من الأماكن التي تعمل حلة رمزية لحوادث الرواية . مثال ذلك ، ماورد في رواية السائح الإنجليزي The English Traveller من ذكر لهذا البيت الذي اشتهر بأنه مأوى للأرواح الشريرة - مسكون ، - فهو يصلح وسيلة لربط عقدتي

الرواية بعضها ببعض ، وللإيجاء بشيء زيادة على ما ذكر . ثم غابة أردن في ملهاة كما تنو لها As You Like It التي لم تكن ترى رأى العين فرق المسرح في عهد إليزابث ، بل كانت تترك للخييلة لكي تتخيلها . إنها تصلح لكي تكون رمزاً للعواطف الميثوثة في تلك الملهاة .

الأسلوب والمغالطة المحركة للعواطف :

ثم نذكر آخر الأمر هاتين الطريقتين اللتين يجب ألا يغيبا عن بالنا . وهما : (١) الأسلوب ، ثم (٢) هذا الابتكار الذي لا بأس في أن نسميه المغالطة المشجية . وقد ضربنا لهذه المغالطة أمثلة من قبل من رواية : much Ado About Nothing ونرى طحنا ، رواية تاجر البندقية . وما لا شك فيه أن الطبيعة لا يمكن جعلها تسير عواطف الإنسان في الملهاة بقدر ما تسيرها في المأساة . والمثالان البارزان اللذان سقناهما آنفاً قد اقتبسناهما كما هو واضح من ملهاتين ذوات شخصيات جدية ، بل تكاد تكون شخصيات مفعمة . إلا أن هذا الابتكار ليس غير معروف حتى في الروايات التي هي من أشد الأنواع صنعة وأشدّها هجواً ولموا . إنه ابتكار يمكننا أن نتبع آثاره في جميع روايات شيكسبير الخفيفة ، بل يمكن أن نلح آثاره في مضحكات المدن من مسرحيات فترة عودة الملكية . وهناك أيضاً اختلافات واضحة في الأسلوب بين كل من المأساة والملهاة . فبينما كان النظم حتى السنوات الأخيرة معترفاً به أداة أولى للروايات الجدية ، كان النثر دائماً هو أداة الملهاة . وفي نفس الوقت كان الشعر المرسل شائع الاستعمال ، لا في ملاهى عصر إليزابث وحدها ، بل في ملاهى فترة عودة الملكية وما بعدها . وقد عرف الغناء في هذه الملاهى كما عرف في المأساة ؛ والراجح أن استعمال النظم على هذا النحو من حين إلى حين ، ثم لإدخال الغناء بهذه الكثرة دليل على رغبة الكتاب

المسرحيين في الارتفاع فوق مستوى النثر الخالص . وليس من شك في أن النثر هو الوسيلة الملائمة للحوار المضحك ، أما ما هو مسلم به من أن الكتاب لم يكونوا يحافظون على استعماله دائماً فمن شأنه أن يؤيد وجود هذه الرغبة مستقرة في أذهانهم .

ظالمهاة إذن تشبه المأساة في وجوب احتوائها على شيء من الشمول . وبالأحرى الروح العالمى الشامل . لأنها يجب أن تشتمل على بعض التفريعات والوشائج فيما وراء المسرح . وهذا الشمول يتم عادة بتنوع طبقات الشخصيات المسرحية ، وبالانتماء ، وبطبيعة العقدة الثانوية الخاصة . ومع هذا ، فند دأب الكتاب المسرحيون في خلال القرون على الاستعمال المستمر ، إن لم يكن الاستعمال المنظم المتعدد ، لابتكارات أخرى كانت جاهزة تحت أيديهم .

الفصل الثاني

روح الملهاة

تصنيف المسرحية :

لقد سبق أن لاحظنا في الشق الأول من هذا البحث أنه لا يوجد حد قائل ، واضح تمام الوضوح ، يفصل بين المأساة والملهاة ؛ وأن المأساة والملهاة جميعاً كانتا مزيجاً حراً يستعمله جميع الكتاب ، إلا غُلاة الأدعياء من الكتاب الكلاسيين الذين كانوا أشد الكتاب تدقيقاً وتمسكاً بالشكلية الكاذبة ؛ وأن ثمة أنماطاً معينة من المأساة والملهاة تقوم بينها وشائج وثيقة تربط بين النوعين . ولما كان الأمر هكذا ، فإن من الصعوبة البالغة أن نحدد تحديداً قاطعاً السمات الجوهرية للملهاة نفسها ، بل لعل الأصعب من ذلك أن نعين نمط المسرحية ، وهل هي مأساة أو ملهاة . ونحن في وسعنا أن نحكم بسهولة على أن مسرحية عطيل مأساة ، وأن مسرحية The Way of the World ملهاة ، إلا أن ثمة عدداً لا يحصى من المسرحيات التي يدل مظهرها على افتقارها إلى السمات التي تميز بين هذا النمط وذاك ، من الأنماط المسرحية . فهناك مثلاً عدد من المسرحيات التي يمكن أن نسميها «مسرحيات المشكلة» ، وهي موجودة منذ عهد شيكسبير إلى اليوم ، وهي مع هذا ليس فيها شيء من هذا الألاء وذلك الانسراح اللذين يعدهما الناس عادة أم السمات التي تتميز بها عروس فن الكوميديا ؛ ثم إن هناك ، غير هذا ، مسرحيات مُمشكلة تنهى نهاية غير سعيدة ، وإن لم تنته بالوفاة .. مسرحيات يرقرف فوقها طيف الحزن والسكابة من أولها

إلى آخرها... إلا أنها مع ذلك غالية عما نستطيع أن نمسك به فنقول
 « هذه عاطفة من عواطف المأساة حقاً . ثم هناك هذه الروايات التي من
 طراز « العدالة الشاعرية » التي ينجو من فيها من الشخصيات الصالحة ،
 ويهلك الأشرار الآثمون ، إما بالحكم عليهم بالإعدام ، وإما بقتلهم من
 غير حكم . وهناك تلك الروايات غير محددة الشكل — كسرحية قصة
 الشتاء مثلاً — حيث لا ينزل الموت إلا بأهل السكال وبالشرقاء الأخيار ،
 ولكن نهايتها مع ذلك لا يغلب عليها روح الفجيعة . وثمة أيضاً تلك
 الروايات التي ظهر معظمها في أوائل القرن السابع عشر ، والتي يجري فيها
 حاملان متوازيان من الآسى الباكي والمرح الضاحك جنباً إلى جنب ، وفي
 غير كلفة ولا تصنع . وثمة روايات ، ومنها بعض مآسٍ لشيكسبير ، نرى
 فيها بعض المشاهد المضحكة الشاذة ، والتي لا تتطور إلى موضوعات منتظمة
 ثانوية قائمة بذاتها ، تعترض الرواية في أجزاء منها غير كثيرة ، فتارة تحطم
 الرعب والرهبية في جزء الرواية الأكثر لخيعة في نظر نقاد المذهب
 الكلاسي الحديث ، وتارة تزيد من حدته في نظر نقاد المذهب الرومنسي .
 ولذا لنجد بين هذه الروايات إذن ، وبدرجات لا تنتهى ، سلسلة كاملة من
 الأنواع يتداخل بعضها في بعض بطريقة لا نكاد نشعر بها ، وليس من
 بينها أى قسم من الأقسام الواضحة المعالم وضوحاً تاماً . وإذا نحن
 سلّمنا . إلى حين — بالقرنين العادى للمأساة ، أى النهاية غير السعيدة ،
 وبالقرنين العادى للبلهامة ، أى النهاية السعيدة ، وإذا نحن سلّمنا في الوقت
 نفسه باستعمال كلمة درام Drame نطلقها على المسرحية المشتعلة على بعض
 التسلية غير المبالغ فيها إلا أنها ليست مأساة مع ذلك ؛ وإذا نحن قصرنا
 كلمة « الملهاة المفجعة » tragi-comedy ، على تلك الروايات التي تجري فيها
 العناصر المضحكة . . . إذا نحن فعلنا ذلك أمكننا أن نضع تصنيفاً تقريبياً
 لغالية المسرحيات ، على ألا يغيب عن بالنا دائماً ما ذكرناه آتقاً من أن

أحد هذه الأنواع قد يتلائم في نوع آخر بصورة لا نشعر بها . وقد يصلح هذا التصنيف التقريبي ، الذي قد يكون تصنيفاً لا يقسم بالكمال ، والذي قد لا يفيد أغراض القذف فائدة عملية ، لأن يكون مرشداً على الأقل في البحوث التالية :

١ - المأسى التي لا تفريج فيها بالعناصر المضحكة مثل عطيل وأوديب ملكا ، والأشباح .

٢ - المأسى التي بها قليل من المرح لا يكون عقدة ثانوية بحال من الأحوال ، ولا غرض منه إلا مجرد التفريج أو التباين ، مثل ماكبث وهاملت .

٣ - الملهي المفجعة التي تتوازن فيها عناصر الأسى والضحك توازناً يكاد يكون متساوياً ، مثل رواية البديل The Changeling .

٤ - الملهي المفجعة التي تحتل فيها عقدة ثانوية مركزاً ثانوياً .

٥ - الملهي المفجعة التي تكون فيها مادة الضحك هي الموضوع الأساسي ، وتكون فيها مادة الأسى هي العقدة الثانوية ... مثل ملهاة قصة الشتاء ، ونسمع جمعية ولا نرى طحنا .

٦ - والروايات ذات العدالة الشعرية ، حيث تسلم الشخصيات الصالحة وتبديد الشخصيات الطالحة ، مثل فتح غرناطة The Conquest of Granada

٧ - الدرامات The Drames ذات النهاية السعيدة مثل ، الطريق إلى الدمار The Way to Ruin

٨ - الدرامات التي لا تنتهي بنهاية سعيدة تماماً ، مثل رواية تاجر البندقية

٩ - الملهي الدرامية The drame comedies التي يمتزج فيها موضوع جدى بعناصر مضحكة ... مثل روايات الحب السرى Secret Love والقس الأسبانى و Castle

١٠ - ملاهى اللوز (الهيما) ، التى يمكن أن تكون نهايتها من نوع الروايات التى تنتهى بالعدالة الشعرية ، وهى فى الغالب كذلك . مثل رواية قولبون .

١١ - الملاهى ذات النهايات السعيدة . والتى يكون حوارها وموضوعها جميعهما مضحكين ، مثل روايتى The Way of the World وزوجات وندسور المرحات The Merry Wives of Windsor وهذا الصنف الأخير هو الذى سنتناوله بالبحث الآن ، وإن كان لابد من دخول عناصر من الأصناف الأخرى فى بحثنا .

ونحن نرى من هذا التصنيف أن الملهاة لا تتوقف ، بادية ذى بدء ، على نهاية المسرحية ، كما لا تتوقف المأساة ، كل التوقف ، على نتيجة غير سعيدة ؛ وبالأحرى ، إن المسرحية التى تنتهى نهاية سعيدة ، وحتى نهاية فيها سناء وبهاء ، لا تكون ملهاةً ولا بد . إن الروح المضحك يشع من ثنايا الحوار ومن المواقف . لقد يكون الختام السعيد مما ينصح به العارفون ، إلا أنه ليس الخصيصة المميزة للملهاة .

الفرق بين الدراما drama والملهاة :

إن مما لا شك فيه أن الفيلسوف برجسون قد أدرك نقطة الفرق الأساسية حينما أشار إلى أن « الدراما » تتناول الشخصيات على الدوام ، بينما تتناول الملهاة الأنماط والطبقات . إن مسرحيات كوتزبوي Kotzebue التى كان الشعب الإنجليزى يشغف بها شغفا شديداً فى ختام القرن الثامن عشر هى روايات من نوع « الدراما » ، لأنها بالرغم مما فى رسم شخصياتها من ضعف أحيانا ، تشتمل على الأقل ، على محاولة لسكفالة ذاتية لشخصياتها فى التعبير . فلملة دقة بدقة Measure for Measure مثلاً هى من نوع الهو درام ، وأهم أسباب ذلك أن الشخصيات الرئيسية فيها ليست أنماطاً ،

بل أشخاصاً . ورواية فولبون ، بالرغم من قلة ما فيها مما هو مضحك ، ليست من نوع الدراما ، لأن فولبون نفسه ، وكورباشيو ، وليدى بوليتيك ودني ، وسائر شخصيات الرواية هي أنماط خالصة ، وليسوا بأية حال من الأفراد العاديين . ولهذا لا نجد بأساً في أن نصف رواية فولبون بأنها ملهامة جدية ، أو ملهامة هجوية . « وللدراما » ؛ فضلاً عن ذلك ، سمات مميزة أخرى ، غير إبراز ملاح الشخصيات المسرحية . وهذا يذكرنا بهذا الفارق الآخر الذى أشار إليه برجسون وهو يضع تلك القاعدة التى تقول بأن الملهامة تعتمد على عدم التسك بالمنطق من جانب النظارة . إذ أننا بمجرد أن نبدأ فى تحكيم عواطفنا ، فإننا نفقد روح الضحك فقداً كلياً ؛ ثم نحن نبدأ فى رقة الشعور عندما نرى أمامنا شخصيات عادية ، لا أنماطاً . فلو أننا شعرنا بالرثاء لمرسلر Marcer فى مسرحية « كاره المرأة » ، لما كان فى الرواية كلها التى يظهر فيها مرسلر أى مثار للضحك فيها . فهذا يفسر لنا من بعض النواحي ما خسرناه اليوم من التذاذ ما كان مضحكاً منذ قرنين من الزمان . وما لا شك فيه أن الإنسان حينما يتقدم من مرحلة تاريخه البدائية الوحشية إلى مستوى أكثر ارتقاء ، فإن عواطفه وأحاسيسه تزداد ، ويصبح الشيء الذى لم يكن يحرك فيه إثارة واحدة من مشاعر الرحمة من قبل أمراً يفجر فيه معين الحنان ، ويرسل من عيفيه الدموع لقد كان صراع الدببسة وقتال الديكة ألعاباً يلعب بها الناس فى القرنين السادس عشر ، والسابع عشر ؛ إلا أنها لا يمكن أن تكون ألعاباً تلعب بها غالبية الناس فى القرن العشرين . وما لا شك فيه أن الذين سيجيئون من بعدنا سينظرون نظرة دهش ورعب إلى رياضتنا الشعبية المحببة (فى بريطانيا) التى تطارد فيها نعلباً بائساً بما أعدنا لذلك من كامل العدة التى تشمل كلاب الصيد وأبواقه . وهذه الزيادة فى الحساسية ، التى هى ثمرة العاطفة والشعور ، سرعان ما تقتل ما هو موجود من مصادر الضحك ، وقد لا تفسر فقط الإفتقار الذى نشعر به فى التذاذ

الكثير من ملاهى عصر إليرابث ، ولكنه يفسر أيضاً السبب فى قلة ما يكتبه الكتاتون من الملامى اللىدة فى ألامنا هذه . لقد كانت الحساسىة تقترن على الدوام بالتفانة أخلاقىة كانوا يعبرون عنها عادة بواسطة مشكلة ، ولهذا نجد وراء كل « درام » مشكلة من نوع ما . وصيغة المشكلة ظاهرة فى ملهاة « دقة بدقة ، كما هى ظاهرة فى أى رواية حدىثة من القالب نفسه . ولن نجد أية مشكلة مطلقاً فى ملهاة خالصة ، لأن الحوادث التى تجرى فوق المسرح مهما تكن أهمىتها من ناحية الشمول ، لا ترتبط فى مجموعها بالظروف الحقىقىة للحياة . وكما تفعل الصنعة فعلها فى الملهاة فتحول الشخصىيات إلى أنماط ، فكذلك تبعد المواقف بعداً شديداً من الحياة الحقىقىة ، حتى لا نشعر بقیام صلة مباشرة تربط بينهما . إننا إذا نزلنا بأى زىجة من الزىجات التى تتناولها ملاهى القرن السابع عشر إلى مستوى الحياة العادىة لتجردت تماماً من أى شىء مضحك ، وهنا تواجهنا مرة أخرى مشكلة عدم التذاذنا بالملامى الأقدم عهداً . وقد ساعد ارتقاء العاطفة والشعور القراء والنظارة فى الأيام الحاضرة على التغفل إلى ما وراء الصنعة ، وإلى اختزال هذه الصنعة حتى تصل إلى جوهر البشرىة . وبمجرد وصولهم إلى ما وراء حواجز النمط type ، فإنهم ینغذون إلى ما وراء حواجز الموقف Situation . وهذا هو الذى يعمل السبب فى الانتقادات التى وجهها أديسون إلى إثر دج ؛ وهذا أيضاً هو الذى يفسر لنا موضوع النبذة التى كتبها ماكولى عن الملهاة فى فترة عودة الملكية .

فنحن نجد إذن أن الملهاة التى من هذا القبیل تختلف من الـ « درام » بإحلالها النمط محل الفرد ، وبلادة الحس محل العاطفة العمىقة ، والصنعة محل العاطفة الأخلاقىة الخفىفة (ربط الفن بالحياة وما ینشأ عنه من إبراز المشكلة .) ؛ ونستطیع أن نتبع تداعل الأولى فى الثانىة بوضوح تام فى شخیصة جبارة كشخیصة فولستاف . ففولستاف شخیصة مضحكة ، إلا أنه ؛

لأنه تناوله بذا شيكسبير ، يتطور طبقاً لما هو معروف من أمر دنياه ، حتى لا يكون نمطاً بحد ، ومن ثمة يتطور إلى ذاتية جامدة خاصة به هو نفسه . إنه يصبح فرداً عادياً ، وهو لهذا ينتقل من مجال الملهاة إلى عالم المسرحية الجدية وهذا هو الذى يحلو لنا السبب فى عدم الرضا الذى نشعر به فى ختام الجزء الثانى من مسرحية هنرى الرابع . ولو قد بقى فولستاف مجرد نمط مثل يستول وباردواف ، لكننا أحرىاء بالألا نشعر بالحزن عند نبذه . ولكن لما كان شيكسبير قد جعله شخصية ، ثم عالجها كأنما هو نمط مضحك خالص ، فإننا نشعر من ثمة بما فى الموقف من عدم التناسب ، كما نشعر فى هذه الحالة بأننا لا نكاد نميل إلى التسليم — دون اعتراض — بأقوال وأفعال الكاتب المسرحى المبدع . فالصدام بين الكيفيتين ، أو الطريقتين ، ينجم عنه عدم انصجام واضح . . . فنحن لا نشعر — على العكس من ذلك — بأية أنارة من الرحمة نحو فولستاف فى ملهاة الزوجات المرحات ، وذلك لأنه فى هذه الملهاة لا يزيد على كونه نمطاً ؛ وكان الكاتب هنا يستطيع أن يصنع ما يشاء دون أن نخفل بما يصنع .

اللمز^(١) والملهاة :

وعلى هذا النحو إذن تكون الـ : Drame ، وقد انفصلت عن الملهاة الأصلية ، كما انفصلت عنها المأساة : المأساة لما تمتاز به من نهاية غير سعيدة ، وموضوع مثير لمشاعر الرهبة والجلال ؛ والدرام لما تعالجه من العاطفة العميقة ومن الشخصية الفردية . وإلى هنا لا يزال علينا أن نحلل السمات المميزة للملهاة نفسها . ولقد لاحظنا من قبل تلك المشكلة التى واجهناها فى «قولبون» . وقولبون ملهاة ، إلا أنها ليست ملهاة مضحكة كلها . أفيكون الضحك إذن ليس من مستلزمات الملهاة ؟ وهل عنصر

(١) اللمز هو satire هو الهجاء بالعربية ولكن المفهوم من الهجاء هو اللمز الذى يعنى (النهيض والقرابة) وهو مفهوم الـ satire والمهاة الأجنبية — وقد آثرنا اللمز الذى يعنى (النهيض والقرابة) العاميين (د . خ) .

الضحك ليس الـ Sine qua non (الشرط الذى لا مفر منه) فى هذا النقط من المسرحيات ؟ إن المشكلة الناشئة عن مثل هذا السؤال هى بلا جدرال مشكلة عظيمة الخطورة ، ولها أثرها العميق فى جميع ما يتسم به النوع المضحك من سمات . وواضح هنا ألا بد من كلفة عن الفرق بين الهجو والمضحك الخالص ؛ فالهجو لا جرم قد يكون مضحكا ، مثال ذلك الآيات الافتتاحية من ماك فلكنر mac Flecknoe لدريدن :

إن كل الكائنات البشرية مآلها إلى الزوال
وعندما يدعو القدر فلا بد أن يستجيب الملوك ؛
إن هذا الشخص فلكنر ما كاد يوجد
حتى دعى كما دعى أوجستس فى حداثته سنة
ليتولى عرش الإمبراطورية ، وقد حكمها طويلا
وكان الجميع يعترفون له بأنه رب الشمر والنثر
فى جميع مبادىء الهراء وكان صاحب القدرح المعلى .
فهذا الأمير الطاعن فى السن إذ كان ينعم بالسلام
ويرتفع فى محبوبحة من رغد العيش
ثم أنهكت أعباء الحياة قواه ، ففكر آخر الأمر
فى أن يُبعد من يخلقه فى ارتقاء العرش .
وبعد أن أجال تفكيره فى أى أولاده هو الأصلح
للحكم ، وشن الحرب التى لا يخبر أوارها ؛ صاح
قاتلا بلباقة : لقد قضى الأمر ... إن الطبيعة تحتم
أن يكون الذى يحكم ، ولا يحكم غيره ، أشبه الناس بـ ،
وشادول وحده هو الذى يشبهنى شهما تاما ،
وهو منذ نعومة أظفاره متاصل فى القباء ؛
إن شادول وحده من دون أبناى جميعا

لذر قدم ثابتة في أرض القبساوة المطبقة ،
ولإخوته قد تبدو منهم إثارة شاحبة عالمه معنى أحيانا ،
أما شادول فما أذكر مطلقاً أنه قال شيئاً معقولا قط .

* * *

فهذه الآليات ولا شك قد تجلب إلى شفاهانا أكثر من ابتسامة ، وهي
إذا ألقيت في مسرح قد تثير عاصفة من الضحك ، إلا أن هدفها في جوهره
إذا استثنينا لغات فككة معينة في عباراتها ، لم يقصد به إثارة ضحك
أو حتى مجرد ابتسامة . إن هدفها هو أن تعرض شخصاً ما ، أو شيئاً ما ،
للسخرية الشديدة . على أن صاحب الهجاء ان يسمو به هجاءه إلى مرتبة
ذوى المثل العليا ، فيكون مثل ستيل ، العالم في الأخلاق . فرجل
الأخلاق الحقيقي يستثير ، دائماً تقريباً ، المشاعر ، وليس العقل ، وصاحب
الهجاء لا يضرب على أوتار العواطف العميقة إلا نادراً . إن هجائيات چوفتال
هجائيات صارمة ، تقدم للقارئ سلسلة من الصرور موجهة إلى العقل ؛ وملهارة
قوليون لا تتطلب منا أية مشاركة بمواطننا في أى شيء ، كما لا تستثير فينا
أى لون من ألوان العواطف العميقة ؛ وهجائيات سترقت تتجه كلها إلى
العقل . وثاكرى من أساطين الهجائين بسبب بصيرته النقادة وقرينته
الوقادة . والهجاء لا يهاجم الرذيلة لأسباب أخلاقية فحسب .
إن ستيل لا يتورع من القسح في المبارزة بقوارص الكلم ؛ ومور
لا ينفك يثرّب على المقامرة ، كما أن هولوكروفت يهاجم سباق الخيل ،
وهذا جميعه بدوافع من العواطف العميقة ، وبسبب أن عواطف
الكتاب الرقيقة قد استثارها ما حل بأحد المشتركين في هذه الأعمال من
خراب ، أو بسبب بعض المشاعر الدينية . إلا أن الهجاء يصب سياطه على
الرذيلة أكثر ما يصبها بسبب ما فيها من حماقة ، وهو يصب سياطه ، فضلاً
عن الرذيلة ، على أشياء ليس فيها شيء مطلقاً مما يعاب . ومن ثمة فقد يجعل

سوف الرذيلة من بين ما تتضمنه صورته الهجائية في قصته (رحلات جليفر) إلا أنه يتعمق إلى ما وراء أمثال تلك الرذائل بمدى بعيد ، وذلك لأن غرضه الحقيقي . كما هو غرض الهجائين جميعاً ، هو أن يضحك الناس على حماقتهم . والظاهر أن كاتب الأهاجى لا يصبح كاتباً أخلاقياً في كثير من الأحوال إلا حينما يصور تلك الحماقات فيغلو في تصويرها ، حتى تبدو في أعين الناس رذلة قبيحة لا تتفق ومكارم الأخلاق . ويكرلى^(١) Wycherley في ملهاة The Plain Dealer ليس من كتاب الأخلاق ، بالرغم مما في الرواية من الإشارات الكثيرة التي تسكبه هذه الصفة ، وهو لم يكن يهاجم رذائل عصره ، بل كان يهاجم حماقات ذلك العصر — لقد كان يهاجم المخشيين والمغفلين والمتطرفين .

فانفرق بين الأهجية والملهاة ، كما هو واضح ، بسيط منتهى البساطة ؛ فالأهجية قد تكون من اللطف بحيث لا يمكن إدراكها وهي مقسّمة بقناعها الضاحك ، وذلك أن الهجاء يتحول ، دون أن نشعر ، إلى صورة أخرى من صورته التي تجمع بين كل من حلاوة البادرة وطلاوة النادرة . ثم نظل عند ما كنا بصدده ، من أننا لا نضحك في الواقع من الأهجية التي من هذا النوع . بل نحن نضحك للسمات المضحكة الخالصة التي تقترن بها ، أو التي تتخذ منها غلافاً لها . على أن أصنى أنواع الملهاة هو ما لا يشوبه عادة أى نوع من أنواع الهجاء في أى ناحية منه . فهذه الملهاة الخالصة لا هم لها إلا أن تجتذب قرائنا الضاحكة الحكامه فينا ، وقوانا الضاحكة فحسب . وحينما تنفصل الملهاة على هذا النحو عن المغزى

(١) ولد ويكرلى (١٦٤٠ - ١٧١٥) في كليف وعاش قليلاً في فرنسا ثم قضى معظم حياته في الأوساط الأرستقراطية الإنجليزية . وقد أصبح محبوب هذه الجماهير عند ما طهرت مسرحية حب في غابة Love in a Wood ثم ظهرت مسرحيته الثانية The Dancing Master ماكدت نجاحه ومنزله الأدبية . وكانت مسرحيته الثالثة The plain Dealer آخر أعماله وقد سح بها على منوال مولير في ملهاة كاره البشر (د)

الأخلاق وحتى عن الأهمية التي تشوى الحق والحماقات بسياطها ، بما يتخلل تلك الحماقات من رذائل ، فالواضح أنه ليس ثمة إلا القليل من الصحة في الدعوى القديمة التي تقول : « إن الملهاة هي محاكاة للأخطاء الشائعة في حياتنا ، تلك الأخطاء التي يبررها السكاتب في أشد ما يمكن من صور السخرية والاستهزاء ... [ولهذا] لم يكن ثمة من إنسان حتى ، إلا بما للحق من قوة في الطبيعة (كذا ١) فلا يلبث هؤلاء الرجال يقومون بدورهم إلا ويريد هو أن يراهم يحرون حجر طاحون^(١) . فنه ليست إلا حجة رجل من عشاق الشعر رأى من واجبه مجابهة هجمات رجل أخلاق يكره الشعر . وإنه لجلي لنا اليوم أنه ليس ثمة أية أثاره من ذلك في أنقى ألوان الملهاة . ونحن إذا نظرنا إلى الأنماط على أنها أنماط ، وإذا لم تمتدبنا سماتها الحسنة ، فإن يكون لنا أى أمل في ازدهار سماتها الخبيثة . إن باردولف مضحك ، وپستول مضحك ، وسير مارتن مار أول Mar-All مضحك ، إلا أننا على التحقيق لا نرغب لحظة واحدة أن يكون أى من الثلاثة من يشدون طاحونا Pistrinum مع الخيل والبغال . لقد يمكن أن يصير الروح الهجائى أحيانا قوياً في كاتب من كتاب الملاحى بالتد الذى يجعله يعرض حماقات معينة عرضاً ساخراً ، إلا أن هذا شيء وهدفه الأساسى شيء آخر ، هذا الهدف الذى لا يعدو إضحاك الجمهور . إذ لا شأن للملهاة على الإطلاق ، كما لا شأن للأساة ، بأن يكون هدفها المباشر هو نشر الفضيلة .

النامية أو مجتمعية للملهاة :

وإننا لنجد في الوقت نفسه ، أن أنواعاً معينة من الملاحى تحتوى على

(١) سدى - فى كتابه « اعتذار عن الشعر » Apologie for poetrie P 45

قُدر كبير من الحث على الفضيلة بصورة من الصور ، ولكن بطريقة غير مباشرة . إن الفضيلة في جوهرها تنشأ من التقاليد الاجتماعية ، والضحك ظاهرة اجتماعية في غالب شأنه . ونحن لا نضحك ضحكا مفرطاً حينما نكون وحدنا ، وإلا ، فإذا حدث هذا ، فنحن نضحك بدافع تخيلاتنا للنكسة التي شاركتنا في الضحك عليها شخصاً آخر أو أشخاصاً آخرين . والإشارة المضحكة التي نقرأها على انفراد في رواية من الروايات قد تسترعى انتباهنا ، إلا أننا لا نضحك عليها ؛ وقد تروقنا شخصية فكاهية ، إلا أننا لا نجعلها نضحك ونحن نقرأ الرواية بقدر ما تضحكنا إذا رأيناها فوق المسرح . إن الضحك في جوهره ظاهرة اجتماعية كما قدمنا . وأخصب ألوان الضحك ما يكون مصدره عقلية جماعية . على أن الضحك ، كما رأينا يتوجه في معظم صورهِ ضد ما في هذا النمط أو ذاك من تصرفات شاذة . وهذا صحيح إلى درجة كبيرة ، حتى أن برجسون قد جهر بأن الخروج عما جرى عليه عرف المجتمع شيء لا بد منه لإثارة الضحك في نفوس الضاحكين ؛ وهذا وإن يكن أقرب إلى تحميل مبحث خاص فوق ما يطبق ، إلا أننا يجب أن نسلّم بأنه صحيح في معظم الأحوال . والضحك ، على هذا ، يصبح هجو ما من المجتمع في بجمعه ، أو هجو ما من قسم خاص من المجتمع ، على ما يعتبره شيئاً غير اجتماعي ، شيئاً شاذاً ، يحتمل أن يؤدي إلى الضرر ^(١) . على أن هذا الضحك لن يتوجه ضد أي شيء يكون من البأس أو القوة بدرجة أكثر من المعتاد . إن ضحك الجماعة لا يتلاشى إلا عندما يكون دون معدل العقلية العامة ، أو معدل العرف المألوف . وكما تدل عظمة الشخصيات المسرحية في المأساة على افتقار إلى الرحمة عند

(١) واسع أن هذا يقرّب قراءة شديدة من الهجو . ويمكننا أن نحدد الفرق بينهما فنقول إنه بينما يكون الهجو شعورياً « مقصوداً » ، تكون هذه المأساة القريية الشبه ، الدبزة للروح المضحك ، غير شعورية إلى حد كبير .

الجمهور فكذلك تمنع عظمة النقط في الملهاة احتمال الضحك الذى يثيره هذا النقط ، اللهم إلا فى الحالات القليلة التى يكون فيها هذا النقط أريبا حلو التكتة ، وذلك عندما لا يكون هو موضوع الضحك ، بل عندما تكون نكتة هى مثيرة من الضحك . وعندما تختلف عقلية النقط أو عاداته عن المناسيب العادية للعرف الاجتماعى الذى يتمسك به الناس ، وعندما يشعر الناس بأن ذلك النقط ليس أعظم من المعدل . فعندئذ يثار الضحك ، ويكون فى الواقع العدل غير المعترف به من المجتمع . فالبخل عدو للنظام الاجتماعى ، لكنه بسبب ضعفه يصبح أدنى من المعدل العادل ، وهو لهذا إذا أظهرناه نمطا يكون شخصية مضحكة . أما إذا أظهرناه شخصا عاديا فقد لا يثير أى شىء من الضحك . ونحن لم يدر فى خلدنا أن نضحك ، أو أن نتيح لنا فرصة الضحك على سيمون إير . ومثل هذا الاحتمال المغتر بنفسه هو رجل عدو للنظام الاجتماعى : والمجتمع يضحك ، ولا بد ، ضحكا لا ضابط له على الحركات اليهوائية التى يبدىها شخص مثل پومپى دودل ، وعلى تأكيد الذات الذى يبدىه السير مارتن مار - أول .

ويمكننا أن ننظر فى الملهاة من هذه الوجهة من وجها النظر ، بوصفها وسيلة من وسائل التعبير عن الضحك ، ولها هذه الصفات الاجتماعية الشديدة الجلاء ، نظرة منفعية محددة تمام التحديد . إلا أن هذه السمة الاجتماعية من سمات الضحك لم تتلاش فقط إلى حد كبير عند المجتمعات التى تطورت تطورا أكثر فوضوحا من غيرها ، لكنها لا تكون موجودة وجودا شعوريا فى ذهن أى كاتب مسرحى معين فى اللحظة التى يكون فيها مكبا على خلق ملهاته . وذلك لأن الملهاة لا تنفأ لآى هدف يمكن أن يكون موجودا فيها ، لكنها تنفأ من ذاتها هى ، ولأجلها هى ؛ بل هى لا حاجة بها إلى أن تتضمن أى إثارة من خوى الفضيلة العليا التى رأينا أنها شىء لا بد منه فى المأساة . وقد يمكن أن

يكون كتاب الملاحى الاتقى من غيرم أخلاقاً هم أولئك الذين يحطرون
فى أذهانتنا أقرى الذكريات ، وذلك بسبب حساسيتنا ، وشعورنا باليافقة
الأخلاقية . إلا أن الضحك ينشأ مستقلاً عن أى اعتبارات خارجية .
سواء كانت هذه الاعتبارات دينية أو أخلاقية أو غيرها . فالضحك هو
الذى نقشه فى الملهاة ، وليس هدفها أو مغزاها ، سواء كان هذا المنزى
خلاقياً أو غير خلقى .

مصادر الروبىاء المضحكة :

إن منشأ الأشياء المضحكة موضوع كتبت عنه مباحث غير قليلة ،
منها الجيد ومنها الردى . وهذه المباحث تختلف فى جورها اختلافاً
كبيراً . إلا أن كلا منها لا يخلو من أنارة من الصدق ، ولراجع أن أياً
منها لم يقتناول بالتحليل جميع الأسباب التى تثير ضحكنا . لقد كان أرسطو
يعتقد ، على ما يظهر ؛ أن مبعث الضحك هو الخط من مقام المضحوك
منه ؛ فالتناس فى الملهاة ، على ما يقول هو ، يصورون أردأ من صورهم
الأصلية ، ومن ثمة يصبجون مادة للضحك^(١) . ويلاحظ بن جرسون
هو الآخر ، أن ما يكون معوجاً أو ساقطاً من كلام المؤلف أو معانيه ،
أو من كلام الناس وأفعالهم ، يحرك فيهم الأحاسيس الوضيعة بصورة
غريبة ، ويستثيرهم فى الغالب إلى الضحك ، ولقد اكتشف كانت ،
ومن بعده سلسلة كاملة من النقاد والفلاسفة ، من شوبنهاور
إلى هازلت ، أن سر الضحك يكمن فى عدم التناسب الذى يقوم

(١) إزاء لا يبرز لنا هذا الرأى فى كتابه « الشر » فقط بل يحدثنا عنه فى كتابه
« الأخلاق إلى نيقوماخوس » ونظرية أفلاطون التى يصرح بها فى « فيلبوس Philebus »
والتي تناولها من يومئذ قناد أحدث عهداً ، ومؤداهما أن مادة الضحك هى مادة خفيفة مؤذية
فى أساسها ، هذه النظرية لابد أن نخالفها فى جانبنا هنا . وقد عبر عن هذا الرأى نفسه
أيضاً كل من جرسون ، فى كتابه Discoveries ومولير وهورز Hobbes .

بين حقيقتين ، أو بين فكرتين أو كلمتين ، أو بين مجموعتين من الأفكار . يقول هازلت : « إن جوهر الشيء المضحك هو عدم التناسب ... أو فقدان الصلة بين فكرة وأخرى ... أو اصطدام شعور بشعور آخر . » وهذا ينتهي إلى نفس ما يراه سدن من أن « الضحك يجرى في الغالب من الأشياء التي يكاد يتعدم فيها التناسب بالقياس إلى الطبيعة ^(١) ، ويتعمق برجسون إلى أبعد من هذا ، وإن أخذ بالرأى نفسه في إلمامته الفلسفية بالموضوع ، فيخرج بنظرية أخرى تقوم في الواقع على كل من ذنبك الرأيين المشار إليهما ، أى أن يكون موضوع الضحك قائماً على أساس من عدم التجانس مع المجتمع ، وأن يكون الضحك قائماً على أساس من عدم احتفال الجماهير بما هو منطقي ، وعلى تلقائية معينة في الموقف ، أو في الكلام ، أو في الخلق الذي يبدو مضحكاً ^(٢) . وقد تتبع برجسون هذه النظرية في الخطوط الثلاثة : التكرار والانعكاس ، وتداخل السلسلتين ، فرأى في كل منها تنزيلاً محققاً للكانن الحى إلى ما يشبه الجود الآلى أو عدم المرونة .

إن ثمة كثيراً مما يمكن قوله في محاسن نظرية هذا الفيلسوف الفرنسى اللودعى ؛ إلا أنها بالرغم من هذا ، تبدو غير شاملة ولا جامعة ... أما الحق فيمكن في انسجام أعلى . وقد يدخل معه تفسير أو تفسيران لأنواع خاصة من البسط . فالخط من المقام ، وعدم التناسب ، والتلقائية قد تعنى بالطبع كثيراً أو قليلاً ، وقد تتضمن كثيراً أو قليلاً ، بحسب ما نضحه من التفسيرات لهذه الكلمات ؛ إلا أننا إذا وقفنا من تلك الكلمات عند قيمتها المألوفة ، فإن النظريات التي تعطيها هذه الكلمات عنواناتها ، حتى إذا تناولناها بمجموعة غير منفصلة ، تكاد تسكور فينة ألا تفسر جميع مظاهر

(١) س ٦٦ من نفس مصدر هامش الصفحة السابقة .

(٢) تلقاً الأشياء للضحكة عند برجسون دائماً من : شيء آلى بشئى

الشيء الحى .

الشيء المضحك . فثمة مثلاً ذلك الضحك الذى ينشأ فى بعض الأحيان من موقف متناه فى الجدة والمهابة ، لا بسبب حادثة ما ، أو كلمة من الكلمات ، أو شخص من الأشخاص الذين قد يبدو عليهم التناقض وعدم الملاءمة ، ولكن بسبب مزاج من الأمزجة التى تعمل فى دخيائنا . وليس ثمة فيما اعتقد أناس كثيرون ممن لا يملكون أن تنفجر شفاههم عن ابتسامة ، بل ربما اتفجروا ضاحكين حينما يكونون فى ظرف من أمثال تلك الظروف التى تجعلهم يستشعرون مشاعر الجدة ، بل مشاعر الحزن . وقد يكون السبب فى ذلك وجود شيء شاذ أو غير متلائم ، يدركه الإنسان فى غير وعى ، بارز لما بين مزاجه العادى وبين تلك المهابة غير المألوفة ، أو بين تلك المهابة وبين بعض الأفكار غير المعترف بها ، أو التذكارات التى تعرض فى الوعى بصورة مبهمه فتثير الضحك . إلا أنه ربما كان أرجح من هذا أن يحىء البسط مباشرة من الظرف المقدس أو المهيب نفسه ، وأن الابتسام أو الضحك هما محاولة غير شعورية من أنفسنا غير كاملة الوعى ، فقط ، لكي تهرب من ربة الشيء المهيب أو الشيء المقدس . وهذا البسط - أعنى الضحك - على الأشياء المقدسة أو فى الظروف المهيبة هو بسط تلقائى - أى يحدث من تلقاء نفسه ؛ فهو يحدث على ما يظهر بغير دافع من تلك الدوافع التى تثير الضحك والتى أشرنا إليها آنفاً ؛ وهذا الضحك التلقائى يجب بطبيعة الحال أن يميز بينه وبين الضحك الذى يستثار كنتيجة ثانوية له . والتباين بين الضحك التلقائى وبين هيبة الظرف قد يجعل بعض الناس ، بسبب شعورهم بما هناك من عدم الملاءمة ، ينفجرون فى ضحك من نوع الضحك الذى يمكن تفسيره تفسيراً جلياً فى ضوء نظرية هازات . والمصدر الأساسى للضحك التلقائى قد يبدو أنه رغبة فى التحرر من قيود المجتمع ، ومن ثمة فهو يختلف اختلافاً كلياً من الضحك

الاجتماعى الذى تناوله برجسون بالتحليل ... وإما لتساءل عن ذلك الذى يجعلنا متضاحك إذا ما ذكر شيء فاحش . لقد يمكن أن يكون ثمة بالطبع سبب مضاعف للبسط الذى تسييه قصة من النوع الذى يروى ، فى حالات التدخين ، ، أو ملهاة من ملاهى فترة عودة الملكية ؛ لقد يمكن أن يكون ثمة طرافة فى طريقة الكلام ، أو ربما كان ثمة عدم ملائمة من كلام لا يصح أن يقال ، إلا أننا قد نستمتع إلى قصة ، أو حوار ، ليس فيهما طرافة أو عدم ملائمة بالضرورة ، ومع ذلك هما قد يثيران الضحك والبسط . ونحن لا نجد هنا شيئاً من التلقائية ، وواجبنا إذن أن نبحث عن أسباب أخرى لهذا الضحك إذا أردنا أن نفسره التفسير الصحيح . وقد ذهب صالى Sully إلى أن أسباب هذا الضحك ترجع إلى كسر فى القانون أو فى النظام ، ثم إلى فقدان الكرامة والاعتبار ؛ ولكن هذه الأسباب لا يمكن أن تكون التعليل الشافى لهذا اللون من الضحك ، ولعل السبب الصحيح يرجع إلى روح التحرر الذى يشتمل عليه الضحك نفسه . إنه تحرر الرجل الطبيعى من قيود التقاليد التى اصطلاح عليها المجتمع . وبنفس هذه الطريقة يمكننا أن نفسر الضحك الذى كان يثيره فى العصور الوسطى ظهور شخصية الشيطان فى الروايات الدينية ، وهى شخصية لم تكن تحمل من عدم الملائمة إلا النزر اليسير ، ثم هى لم تكن تحمل من التلقائية شيئاً مطلقاً ؛ لقد كان ضحك التحرر ، كما كانت ملهاة ولية المنفلين The Feast of Fools مهرجاناً كاملاً من البسط ، احتفاءً بالتحرر من ربة الكنيسة الشديدة التعت .

عدم الملائمة :

فالخط من المقام وعدم الملائمة - أو عدم المناسبة - والتلقائية ، وروح التحرر هى كلها من أسباب الضحك ، إلا أنها ليست كل أسبابه قطعاً . على أنه لا جدال فى أن أعظمها جميعاً هو عدم الملائمة . فعدم ملائمة

جوف وهو مستخف في شخصية أمفيريون ، ومركيوري وهو مستخف في شخصية خادم ، هي التي تكسب ملهه دريدن أهم عناصر الضحك فيها ؛ والتناقض بين الفكرة والغرض هو علة الضحك في ملهه الثقيل L'Etourdi . وعدم الملاءمة بين فكرتين هو الذي يبرز لنا السمتين التوأمين سمة النباهة وخفة الروح ، وسمة الفكاهة .

ولقد ذكرنا في فصل آخر أن مجرد الانحراف لا يضحك إلا إذا عورض أو بوبن بشيء ما من الأشياء العادية المألوفة . ولا يمكن أن تكون ملهه من الملاهى ملهه حقيقية إلا إذا ظهر فيها جنباً إلى جنب ، مع الموقف المضحك أو الكلمات أو الأخلاق ، شيء ما ، يكون قريباً من المألوف . والملاهه المليئة بالأنماط الشاذة تخفق إلى حد كبير في إثارة البسط . وهذا يفسر لنا ما نلنسه بالفعل في الصفوة من ملاهينا كلها من وجود زوج أو زوجين من الشخصيات كمحور رئيسى لشخصيات المسرحية كلها ، تلك الشخصيات التي بالرغم من أنها لا تتفق اتفاقاً تاماً في عياداتها الفردية ، لا تبدو شاذة أو غير معقولة ، ومن حولها هيئة من مجرد أفراد شواذ (ملاحيس ؟) - شخصيات ممن يكتسبون ألوانهم من التباين القائم بينهم وبين الشخصيات الرئيسية . ففي ملهه الليلة الثانية عشرة يكون الدوق وسباستيان وثيولا وأوليفيا وسط الصورة ؛ أما سير توبى بلش وسير آندرو أجيو شيك فشخصيتان مضحكتان لأننا نراهما في ضوء الشخصيات السالفة . وفي ملهه حلم منتصف ليلة صيف يتكون وسط الصورة من ثيذوس وهيبوليتا ؛ أما أصحاب الحرف فيبدون سخفاء وغير معقولين إذا قارنا بينهم وبين ثيذوس وهيبوليتا ؛ ومن الملاحظ بهذا العدد أننا نجد في كل ملهه تقريباً من ملاهى الفترة الأقدم عمداً سلسلتين من الأسماء المعطاة للشخصيات المسرحية مختلفتين اختلافاً شديداً ، ففي الملاهى المذكورة آنفاً أعطيت الشخصيات

جوتفيك وبلش وسشتوت ويُطُثم وستار قلنج^(١) أسماء فكاهية ؛ أما فيولا وأوليفيا وثيريوس وما إليها فقد أعطيت أسماء عادية من أسماء البشر . وفي ملهاة The Way of The World نجد أسماء ميرابل ومللا مانت فضلا عن وتوود وبيولانت وويتول وفوريسيل ومنمنج ؛ وفي ملهاة The provoked Husband نجد ماتلي وليدي جريس ومن حولها سير فرانس رونجهيد وكونت باست وجون مودي ومسز مذرلي ومسز ترسنتي . والظاهر أن الكتاب لم يروا أن يأخذوا بيدعة هذه الأسماء الفكاهية في العصر الحديث ، إلا أن التقسيم نفسه يبدو واضحا في ملاهيم ، مثال ذلك ما ورد في ملهاة The Far - off Hills لصاحبها لينوكس روبلسون نجد أن الحالة الطبيعية لابن الأخ الصغير وعمته النصف تعارض الاحراف والشذوذ في جميع شخصيات الملهاة الأخرى تقريبا .

إن محاولة إقامة مقارنة بين مجموعتين من الشخصيات هي من جوهر الصراع المضحك ؛ لأنها سمات من سمات المسرحية الحديثة ، كما كانت سمات من سمات المسرحية في رومة القديمة . ونحن نجد في ملهاة يونوخوس الكاتب تيرانس شخصيات خريميس وفيدريا وأتيغو وخيريا ، تعارضها شخصيات جاثو وثراسو وبارمينو . وفي ملهاة Heauton Timorumenos شخصيتا كليقيو وكايفيا تعارضهما شخصيات خريميس ومنديموس ودرومو وسوستراتا . وهكذا نجد في ملاهى العصر الحديث الشخصيات ذات الذكاء المتوسط موضوعة بحيث تقترب اقترابا وثيقا من يعادلها من الآباء القدامى والخدم المخادعين وجنود العصور الوسطى المتبحرين في العصر القديم .

ثم يجب أن نلاحظ ، فضلا عما أحصيناه من أسباب البسط ، أن المضحك يمكن أن ينفصا بصورة شعورية وبصورة غير شعورية ، وأنه يمكن أن يتخذ صوراً وأشكالا متنوعة وفقا لمتزاجه بمادة خالية من

(١) دماى هذه الأسماء بالترتيب : الحى (للاريا) وأبو زلومة والمعل والردف واليت جوما .

الفكاهة ؛ ومن ثمة فالقدرة على التندر كما لاحظنا من قبل ، شيء شعورى خالص ، والشخص الذكى الطريف النادرة رجل يؤهل نفسه لإثارة الضحك ؛ إنه يتلاعب بالكلام ، وهو سريع البديهة ، ومن سرعة بديهته هذه نراه يرتب العبارات والأفكار بصورة تجمل الناس يضجون بالضحك لما يقول . أما الشخص السخيف فعلى العكس من هذا ... إنه شخص لا يدرك على الإطلاق ما يقول ؛ ونحن نضحك على L'étourdi فى الملهة المسماة بهذا الاسم ، لكنه هو نفسه يرى كل الهراء من السبب الذى يثير بسطنا . وهذا الفرق بين الذكاء وبين السخف هو بطبيعة الحال فرق هام ، لأنه يفصل فصلا تاما بين روح ملهة الليلة الثانية عشرة وبين روح ملهة The Way of the World ؛ فسلكتا الروايتين فى كل ما تنطويان عليه من مقاصد وأهداف تقيمان نمطين من الإنشاء الأدبى ، منفصلين ، ولا يكاد يربط بينهما رابط . وملهة الليلة الثانية عشرة تقترب من نواح كثيرة من بعض أنواع من المأساة القديمة أكثر مما تقترب من ملهة فترة عودة الملكية الأحدث عهدا .

الفضافة :

ولا بد من التمييز أيضا بين القدرة على التندر أو السخف ، وبين ما يعرف عادة باسم الفكاهة . لقد كان لهذه الكلمة « humour ، فى الواقع تاريخ شديد التنوع منذ اشتقاقها من الكلمة القريبة منها : humid بمعنى رطب^(١) ،

(١) من معنى humour أخلط الإنسان والحيوان ولا سيما فى حال المرض . وكانوا يظنون قديماً أن لهذا أثره فى العقل لصلته بالجسم به — وتكلف لإقامة الصلة بين humid و humou بالرغم من هذا الطويل واصلح وسخيف .
لقد كانوا يجعلون هذه الأخلط أربما .

الدم — ومن رادت فيه كمية الدم عن المعتاد كان شخصاً ذا مزاج حاد Sanguine وإن كان مرهقا ميالا إلى المشق العنيد .

بمعناها الذي استعمله بن جونسون في القرن السابع عشر ، إلى أن أخذت معناها الحديث غير المحدود في العصر الحاضر . والفكاهة ليست كالشيء الهزلي المضحك نفسه . فالفكاهة في بعض صورها لا تزيد على أن تجعلنا نبتسم ؛ ونحن نستطيع بالفعل ، بأمثلة مادية ، أن نقفل بينها وبين كل من التندر ومن السخف ، إلا أننا لا نستطيع مع هذا أن نضع النقطة على الحروف في النواحي التي تختلف فيها عن الذكاء وعن السخف . ويقرر هازلت أن « الفكاهة هي وصف الشيء المضحك كما هو في نفسه ، أما التندر فتحركة » ، وذلك بمقارنته بشيء آخر ، أو بتوضيح التباين بينه وبين ذلك الشيء . وهذا صحيح لا شك فيه من جهة الابداع المضحك ؛ إلا أنه لا يفسر لماذا يقال إن هذه العبارة أو هذا الشيء شيء فكاهي ، بينما يقال إن هذا شيء فيه تندر حلو ؛ ثم هو لا يبين لنا ماذا يكون الفرق بين الفكاهة أو المضحك ، ويبعد رجسونه فيكشف أن الفكاهة هي عكس السخرية . فنحن في السخرية نتظاهر بالإيمان بما لا نؤمن به . أما في الفكاهة فتتظاهر بعدم الإيمان بما نؤمن به حقيقة . وهذا يقترب بنا اقتراباً شديداً من التعريف الصحيح . إلا أن هذه النظرية مع ذلك لا تحظى بموافقة كثيرين . ونحن في وسعنا أن نقسر على ضوءها بعض صور الفكاهة ، بل عدداً كبيراً منها ؛ إلا أنها تتركنا أمام عدد ليس بالقليل ، لا نكاد نحير أمامه جواباً . أما أحسن تحليل وأعماق لهذا الموضوع فهو بلا شك ذلك الذي قال به صلي في كتابه : بحث في الضحك Essay on Laughter : ولننقل نص ما قال بجرقة :

== البلم phlegm — ومن زاد فيه هنا العنصر أوره ذلك الم والكابة والجين الخول .

الصفراء yellow bile ومن رادت فيه كان سرهم الغضب شديد المناد قليل الصفراء .

السوداء melancholy or black bile — وصاحبها يكون منطرباً شديداً الفكاهة ، تردداً ، إلى الاحجام أقرب منه إلى الانسام (د . خ) .

د إن أوجه التباين هذه [بين الضحك العادى والضحك الذى ينشأ من الفكاهة] تشير بوضوح تام إلى بعض الخصائص الأكيدة لحالات الفكاهة المختلفة ... إن فى نظرة هادئة للأشياء التى تكون مليئة بالدعابة والتأمل فى وقت واحد . . . وإن فى أسلوب الترحيب بالحفلات المسلية التى تلوح فى اعتدالها أن تكون انغماساً فى الهذير وتكفيراً عما فى مثل هذا الانغماس من خشونة . . . وإن فى حركة خارجية واسعة من حركات الروح ، يقابلها ويُعوّثها تيار مضاد لشوء يشبه التفكير العميق الرقيق . إذ فى هذا وذاك ما يوحى بأن يكون بعض الخصائص الغالبة التى تنسب بها الفكاهة فى حالاتها المختلفة .

ويقول صليسى إنه لا خفاء فى أن الفكاهة عاطفة خفيفة ، إلا أنها تنسب فى نفس الوقت بسمت ذهنية لا تخفى على أحد .

فسمات التعفظ هذه ، وسمات التأمل والرأفة والشفقة ، هى على التحقيق علامات مميزة للزواج الفكه . وتصوير الشيء المضحك يمكن أن يكون قاسياً وخشناً ، كما هى الحالة فى ملاحى شادول ، والمثلثة ، أو النادرة ، يمكن أن تكون قارصة مليئة بالسخرية ، كما هى الحال فى ملاحى كونجريف ؛ أما الفكاهة فهى على الدوام ناعمة . ومهذبة بوجه عام . إنها تنسب على التحقيق بسمت ذهنية من جهة أنها لا تُظهر إلا نظرة كبيرة شاملة عن هذا العالم ، ولأن أعظم الذين يكتبونها كانوا كلهم تقريباً رجالاً من ذوى النهية الجبارة ، إلا أنهم كانوا كلهم تقريباً رجالاً من ذوى المشاعر الرقيقة . وإذا كانت بلاذة الحس من ضرورات الضحك الخالص فإن رقة الإحساس من ضرورات الفكاهة . وسوف نرى أن الفكاهة تتصل فى كثير من الأحيان بمرض السوداء أو اكتئاب النفس فى إحدى صوره الغريبة ، ونحن لا نقصد هذه الكتابة العاتية . . . إنما نقصد الكتابة التى تلتبأ من الأفكار الحزنة

القائمة ، ومن التأمل في عادات البشر وطبائعهم . فلو أن كوفنجريف قد كتب عن دون كيشوت لأمكن أن يجعل من المارس دى لا مانشا شخصية أكبر من الشخصيتين اللتين من ابتكاره هو ، وإن يكن قبيحاً أن يصوره بنفس المقياس الذى صورهما به متضاه . ولأمكن ألا يكون في تصويره له أدنى أثر عما كانت تنقسم به كنيائات رجال الأدب من أهل العصور الوسطى تلك الكنيائات التى كانوا يخرجون فيها على الأصول والقواعد المتعارفة .

أماسرفانتس Cervantes فقد فعل غير هذا ، لقد ضحك . . لكن ضحكه ... كان ضحكاً مؤشئاً ، ومُطَرِّئاً ، بما كان هؤلاء الكتاب يتسمون به في كتابتهم ، بل كان مُطَرِّئاً بلون خاص من ألوان الاكتئاب النفسى .

لإن نظرية برجسون لعل قدر كبير من الصحة — فيما تذهب إليه من أن الشخص الفكه يلته أن يتخذ مادة السخرية مما يعتقد أنه يقع من نفوس الناس أعظم مواقع التقديس ، أو عما يشعر نحوه بعاطفة مستترة . والشخص السخيف ينفث جميع حماقاته في هذه الدنيا دون أن يعي ؛ والرجل السريع البادرة ، اللطيف المُلححة ، يسخر من كل شيء ، ويتندر على كل شيء يرى فيه اختلافاً بينه وبين نفسه . أما الشخص الفكه فهو شخص شاذ منحرف يرى سخرية انحرافه . ونحن نرى هذه الحقيقة في وضوح شديد في القصص الفكهة التى يكتب أدباء بعض القوميات أمثال الاسكتلنديين والاييرلنديين . فالكاتب الاسكتلندى والكاتب الايرلندى يلذهما أن يكتبا قصصا يعرضان فيها بنفسهما أو ببلادهما ، وذلك لأنهما يمتتان هذه البلاد ، ولكن لأنهما يحبانها حتى ولو كان معنى من معاني الفكاهة يبرز لمواطنهم انحرافاتهم الوطنية . والفكاهة لهذا السبب هي اتحاد بين الضحك اللاشمورى والضحك للشمورى ، والتندر Wit هو ضحك الإنسان العادى ، أو ضحك الرجل الذكى من غيره من الشواذ ، في حين أن الفكاهة هي الضحك الصادر من الشخص الشاذ موجهاً ضد نفسه هو .

ومن هذا الاستعراض الوجيز لبعض النظريات الرئيسية التي تعالج ما يضحك ، نجد : أولا ، أن ثمة ثلاثة أسباب أصلية لتكون الشيء مضحكا ، وهي الخط من المقام ، وعدم الملاءمة (أو عدم التناسب) ، والتلقائية . ثم نجد بجانب هذه عدداً من الأسباب المساعدة ، كروح التحرر مثلا . ثانياً ، أن الأشخاص الذين يثيرون الضحك الهزلي المادى هم أشخاص لا يدركون لماذا هم مضحكون . ثالثاً ، أن ثمة نوعين من مثيرات الضحك : التندر ثم الفكاهة ، ويتميزان من غيرهما بكونهما شعوريين . ثم تمتاز الفكاهة بكونها مشاركة بالعواطف بين الناس . ويكون تصوير هذه الأنواع المختلفة من عوامل الإضحك في عالم المسرح بوسائل خمس رئيسية :

١ - بواسطة السجايا المادية للشخصيات المسرحية .

٢ - بواسطة عقليات هذه الشخصيات المسرحية .

٣ - بواسطة الموقف .

٤ - بواسطة السلوك .

٥ - وبواسطة الكلام .

ولا بأس من أن نختم هذا الفصل بعرض سريع لبعض الأمثلة المادية .

الضحك الناشئ من المظاهر المادية :

ليس يخفى أن الضحك الذي مصدره المظاهر المادية (الجسمية) للشخصيات المسرحية وحدها هو أخطر ألوان الضحك الممكنة . فالممثل الهزلي بصالات الطرب ، والمهرج في السيرك ، يعرفان كيف يثيران الضحك الخشن بهذه الوسيلة ، أما أية ملهاة عظيمة فأرفع من أن تعتمد على شيء ذى بال من ذلك . وطريقة الخط من المقام تتيح الفرصة للماهات البدنية ذات الخط المضحك ؛ فأنف باردولف عضو شاته قصد به إثارة الضحك في ملهاة

« زوجات وندرسود المرحات ، وهو يحقق ذلك إلى حد ما . على أن هذا المصدر من مصادر الإضحاك مصدر لا يلبأ إليه الكتاب إلا في ندرة شديدة ، ليس بسبب ما يدركه أكثرنا سذاجة مما فيه من سماء الضعة ، بل بدافع الرأفة التي تنهانا من أن نضحك على عاهات الآخرين الطبيعية . فنحن لا يسعنا أن نضحك من منظر رجل أعشى ، أو من رجل أعرج يتوكأ على عكاز ، إلا إذا كان رجلاً طاعناً في السن مثلاً ، وكان مصاباً بالنقرس ، وكان في حال من الفيلط جعلته يحفل فوق خشبة المسرح ، على أن البسط هنا ليس مصدره مجرد هذه العلة — علة العرج — بل مصدره إدراكنا أن الرجل قد تحول لبرهة قصيرة مجرد مخلوق لا يسيطر على أعضاء جسمه هو ، ثم تحققنا من أن « العاهة » قد نشأت من أن صاحبها قد حَمَلَ نفسه أكثر من طاقتها من وسائل الترف . و « عاهة » من نمط آخر نستطيع أن نقول إنها تظهر في هذه الملابس المضحكة المكلفة التي كان يلبسها الملقوليو أو المحنثون المتفرنسون من شباب الإنجليز في فترة عودة الملكية ؛ فهذا كله ، بالإضافة إلى أنف باردواف ، يمكن أن ينتهي بنا إلى ما يشبه القاعدة العامة بالقياس إلى هذا النمط من أنماط الأشياء المضحكة ، وذلك أننا لا نضحك على مجرد هذه النقوشات البدنية بقدر ما نضحك على ما نتصوره بأذهاننا من العيوب التي تراها نتيجة لأعمالهم العقابية أو نتيجة لعاداتهم البلهاء . فأنت باردواف مفضوئه ميله إلى الشراب ، مثل قدم السيد العجوز المصابة بالنقرس ، والطبيعة لم تكن هي التي أضفت على الملقوليو هذه البرزة المضحكة ، بل هو الذي أضفها على نفسه .

أما طريقة الخط من المقام هي الأخرى فما يلبأ إليه الكتاب لتصوير شخصيات معينة ، أو مواقف معينة من نمط كهذا الذي نلاحظه في ملهه القس الأسباني The Spanish Fryar ، حيث نرى المراهب الضئيل الحقود المصعوب بنفسه يضرب وتُسام معاملته ؛ إنه يقامى من فقدان

كرامته ، ومن ثمة فتضح لضحك من هذا الخط من مقامه ، وبالأحرى من (تهزئته ١) . ومن هذا القليل الخط من مقام المتمردة (في ملهاة شيكسبير) أو المروّض يروّض The Tamer Tamed (في ملهاة فلتشر) ، على أنه ليس كله خطأ من المقام من وجهة مادية ، لكن جزءاً منه يرجع إلى الموقف .

وعدم الملاءمة الطبيعية هي أيضاً مصدر خصب للبسط الخشن بمقدار كبير ؛ فالضحك أو الابتسامة التي يمكن أن تنشأ من منظر امرأة بالغة الطول إلى جانب زوجها الضئيل الجسم يرجع إلى هذا التباين . ومنظر تيتانيا الهشة الأثيرية وهي واقفة إلى جانب بطم الذي له أذنان حمار ، هو منظر يثير الضحك بمقدار ما يثيره المنظر السابق ، ولنفس السبب . ومن أجل هذا ما نراه بكثرة اليوم في صالات الطرب من ظهور الممثلين الهزليين أزواجاً أزواجاً فيها ، بحيث يكون أحد الاثنين طويلاً بالغ الطول والآخر قتيلاً قصيراً قصيراً غير عاды . ومن قبيل هذا فولستاف الذي يبدو متمطياً بحجمه الضخم . ومن ورائه تابعه الضئيل الجسم ، وهذا تباين يثير ضحكنا بسبب عدم التناسب أو عدم الملاءمة الموجودة في كلا الرجلين .

ونستطيع أن نمثل للتلقائية المادية من ملهاة السير مارتن مار - أول Sir Martin Mar-All ، حيث نرى فيها السير جون سوالد وكذلك مودى ، موضوعين فوق قفة عدد كبير من الكراسى الواطئة وقد وضع أحدها فوق الآخر . وهؤلاء الذين كانت لهم الكلمة العليا في إحكام عقدة الرواية يمدون أنفسهم فجأة وهم لا يزيدون على مجرد آلات ... شخصيات عاجزة عن الحركة إلا إذا جاءت شخصيات أخرى لتد إليهم يد المساعدة . والموقف في ذاته موقف مضحك ، إلا أن معظم الضحك ينفأ من الوضع الجسماني لهاتين الشخصيتين . وأشبه بهذا في طبيعته عجز كاتارينا في ملهاة

ترويض المتردة لشيكسبير فقد هبط بها زوجها من كائن مفكر مستقل ،
يستطيع أن يعمل ما يشاء ، إلى مجرد آلة تلقائية (أوتوماتيكية) .

ونحن بإلقاء هذه النظرة على تلك الأمثلة المتناثرة للضحك الناشئ عن
أسباب مادية ، يبين لنا أننا لا نستطيع على الدوام أن نوضح على وجه الدقة
المصدر الحقيقي للضحكنا أو بالآخرى ، أن ذلك الضحك يمكن أن ينشأ
من عدد متنوع من الأسباب يعمل كلها في وقت واحد . ومن ثمة فقد
يتضافر المظهر المادى والخلق والموقف والكلام جميعا على التأثير فينا ، كما
تتحد التلقائية وروح الحظ من المقام . وهذا صحيح كل الصحة فيما يتعلق
بالسجايا المادية وبالخلق .

الفصل الثانى من السجايا الخلقية :

يمكننا أن نجد فى السجايا الخلقية بحجة من أخصب الوسائل وأسبابها
لإثارة الضحك المبصرة للكاتب المسرحى . وبالرغم من أن الملهاة لا تعالج
الشخصيات العظيمة أو الأفراد الممتازين ، كما هو الشأن فى المسأسة ، إلا أن
الأنماط الأخلاقية تكون أساسها . وبروز الناحية الأخلاقية هو الذى يميز
إلى حد كبير بين الملهاة الصحيحة والمزولة .

والنقص العتلى ، كما لا يخفى ، من أيسر الموضوعات وأكثرها ملاءمة
لكاتب الملهاة . وقد يكون هذا النقص ، وقد لا يكون ، رذيلة من
الرذائل ، إلا أنه هنا يفيد أن يكون حماقة من الحماقات . فهذا الزهر
الاحمق الذى يتسم به سير مارتن مار — أول أو مالفوليو ؛ وهذه الغباوة
التي تشبه غباوة الخنازير والتي يتسم بها دوجبرى وفرجس ، وتلك الخيلاء
التي تضيق بالناس ويضيق بها الناس ، والتي يتسم بها بتيولنت ، كل أولئك
يتيح الفرصة لكاتب الملهاة لاغتراف ما يشاء من مثيرات الضحك ،
وقد عزابرجسون جميع هذه المثيرات إلى نظريته فى التلقائية ، مؤكداً

أن ضحكنا لا يأتي من شعورنا بأن هناك نقصاً عقلياً ولكن من ناحية ما نفهمه من أن الشخص بالذات هو ، كما يبدو لنا ، لعبة في يد نقصه هذا ، من ناحية أن جميع هذه الشخصيات المذكورة آنفاً ليست أناساً من الناس ، بل مجرد آلات في قبضة « أمرجتهم » ونحن بالطبع لا يهتما على الإطلاق أى اسم نطلقه على ذلك ، إلا أن الحق يتركز في الراجح بين النظرتين ؛ فممكن أن يكون ضحكنا ناشئاً عن مصدر مضاعف ، وأن تكون التلقائية والنقص العقلي حاضرين كليهما في أذهاننا في غير وعى منا في فورة ضحكنا . وقد أورد صلي رأياً حصناً في صدد هذا الضحك الناشئ من منظر هذا النقص العقلي ، حيث نرى أن يكون ضحكنا ذاك بأى صورة من الصور ضحكاً أخلاقياً . إن ضحكنا لا يقتصر بأى صورة من الصور على الرذائل ، إنما هو موجّه نحو الانحرافات والأوان الشذوذ ، نحو الغلو من أى نوع ؛ ومن ثمة فنحن نضحك من صميمنا على الفضائل المبالغ فيها بمثل ما نضحك على الانحرافات سواء بسواء .

وعدم التناسب الذهني أو عدم الملاءمة الذهنية ، هي مصدر رئيسي آخر من مصادر البسط ، سواء كانت في عقل شخصية واحدة (الصراع الداخلي) أو بين شخصيتين (الصراع الخارجي) .

ولقد صور لنا شيكسبير منظر آفذا لعدم الملاءمة الداخلية حينما قدّم لنا سير هوج إيفانز ، وقد نصّاعته ملائمه ، وأخذ يستعد لمبارزة الدكتور كايوس . ونحن نعلم أن إيفانز مدرس مسلم هادى الطبع ، ومنظره هنا ، يتردد بين هدوء طبعه وإقدامه نحو عدو صور له خياله حتى ليجثو فوق ركبتيه من شدة الملح ، منظر مضحك حقاً . والأكثر من هذا شيوعاً ، على ما رأينا ، تصوير عدم الملاءمة ، لا بوصفها صراعاً داخلياً ، ولكن بوصفها تبايناً بين شخصين شاذين (منحرفين) والشخصيات المضحكة في ملاهى السلوك تدخل المسرح أرواجاً أرواجاً عادة ، فترى يقولانت يواجه

وتشود ، وسير مارتن مار — أول يواجه سير چون سنو لو . وعلى هذا النحو نجد عند شيكسبير أوتوليوكوس يواجه المهرج (The Clown)؛ وستيفانو يواجه ترتيكلو ؛ وطلطش سنثون يواجهه چاكس . ومن الواضح أننا فلس هنا سبباً جديداً مختلطاً لضحكنا ، فالشخصيات تشترك بشيء ما في ذاتها ، شديد الصلة بها ، يكاد يقوم بدور مساو لما يقوم به الكلام والموقف .

والتلقائية الذهنية قد تختلف بصورة من الصور عن النقص الذهني . وغرور السير لمارتن مار — أول هو نقص ذهني حقيقي ، إلا أن مجرد تكراره لعبارات معينة . وأشهرها : « بالاختصار ، ليس نقصا بالضبط ، بل هو مجرد نوع من صيغة آلية . وقول الخادمة في رواية التلال البعيدة The Far-off Hills (لصاحبها لنتكس روبنسون) « إن أسناني تقرر مش^(١) » ، مثل آخر لذلك . وقد لا يمكن بالطبع إيجاد فاصل دقيق بين الاثنين . إلا أنه لا يعني أن ثمة فرقا بسيطاً بين اضطراب الكلمات ، كهذا الذي نجده في مسز مالا پروب ، بسبب النقص العقلي الحقيقي ، وبين هذا التكرار التلقائي للعبارات العادية ، إذا كانت لا معنى لها في الغالب .

الفصلك الثاني من الموقف :

على أن الموقف ، بوصفه هو الأساس الذي تقوم عليه عقدة أى ملههه ، ربما أتاح للكاتب المسرحي الفرصة الكاملة بتأملها لإبرار المضحكات في روايته . فالشخصية التي تعتمد في إضحاكنا على الشكل الجسماني أو النقص الذهني لا تظهر أمامنا منفردة بل وسط بعض الأشخاص الآخرين ، في موقف هو نفسه ذو مجايات مسلية . ويجب أن نتذكر ، على العكس من هذا ، أن ملههه المواقف التي لا تعنى إلا بالموقف فقط لا تؤدي

(١) (من شدة النبط) .

إلى شيء إلا إلى المهزلة ، وأنه وإن كان جمهور النظارة يتطلع إلى الموقف أكثر مما يتطلع إلى السجايا أو الكلام ، فإن الموقف لا يتيح إلا فرصة خصب لإبراز نوع من الضحك جد محدود .

والمواقف التي تكون وسيلتها الخط من المقام لا عدد لها . وقد أسلفنا ضرب أمثلة لهذه المواقف فيما مر بنا ، وما يشير ضحكنا دائماً أن نشاهد أناساً تعبر بهم ظروف يجردون فيها من كرامتهم ، أو أناساً في موقف من مواقف الجدل لا يلبثون أن تُدس أنوفهم في الرغام . وما يسلينا أن نشهد فولستاف في تلك المواقف التي يجد فيها نفسه في حضرة الزوجات المرحات ، وأن نرى مالفوليو هذا القليل الحياء وقد جُرد من كرامته ، ثم حبس في زنزانة للدجائين . وفي وسعنا أن نستعرض جميع المسرحيات الإنجليزية المضحكة لنرى أن نسبة قليلة منها هي التي أعرض كتابها عن الالتجاء فيها إلى هذا الابتكار .

ولا يقل الموقف الذي يقوم على الظروف غير الملائمة شبيوعاً عن الموقف السابق (أى الذي وسيلته الخط من المقام) . فعندما يواجه ثيذوس بلعبة بيرام وتسميه^(١) يكون الموقف غير ملائم . وثمة لون معين من عدم الملائمة في الفصل الثاني من رواية The way of the World وذلك عندما نكتشف ميرابل منصرفاً مع مسز فينول ، وفينول (الزوج) مع مسز مارود ، وكلاهما يفعل ذلك بقصد زجر زوجتيهما . وواضح أن عدم التناسب أو الملائمة هذه قد نشأت من الحوادث نفسها ، أو من الصراع بين الأخلاق (السجايا) والحوادث ، أو من التباين بين شخصين ، قد يكونان كلاهما شاذين ، أو يكون أحدهما شاذاً والآخر عادياً ، أو يكونان كلاهما عاديين . والمثال الذي قدمناه من رواية The way of the world يمكن ضربه للنوع الأخير (حينما يكون كلا الشخصين عاديين) . وعدم

(١) تمجد أسطورتها في كتابنا (أساطير الجبال والحب عند الإفريق) « د. خ » .

الملازمة الناشئة من كون أحد الشخصين شاذاً والآخر عادياً جلية واضحة في المشهد المشهور الذى يقوم فيه السير مارتن مار - أول بعزف موسيقاه تحت نافذة مشرقته ؛ وفي ملهاة زوجات وندسور المرحات مشهد مشابه لهذا ، نرى فيه شخصيتين شاذتين تتصارعان في ميدان المباراة . وواضح أشد الوضوح أن أوجه التباين التى يمكن أن يبدو فيها أى من هذه المواقف لا تقع تحت حصر .

والموقف الذى تنطبق عليه نظرية برجسون فى التلقائية يكاد يعتمد على الحوادث اعتماداً كلياً . فالشخصيات تقع فى قبضة الآلة المحركة ؛ وهى من ثمة أعجز من أن تغير مصيرها أو تحوُّره . وبهذه الطريقة يؤدى تكرار المشهد نفسه أو مشهد يماثله إلى شعورنا بالآلية . ونحن ندس أثر ذلك فى الفصل الثانى من رواية *The way of the world* ، كما نلسه فى مشاهد كثيرة فى رواية ملهاة الأخطاء *The Comedy of Errors* . ويدخل هنا أيضاً ما سماه برجسون «تداخل السلسلتين» ، أو وضع موضوع على موضوع آخر . والراجح أن هذه الطريقة فى إثارة الضحك لم يُستفَع بها تمام الانتفاع فى الملهاة كما انتفع بها فى القصة ، ولعل السبب فى هذا هو صعوبة إظهار السلسلتين فى الملهاة فى صورتين محكمتين متساويتين بمثل ما يمكن إظهارهما فى القصة . وقد استطاع مارك توين فى قصته^(١) الأسفاربية *The Innocents Abroad* الحصول على أثر مضحك وظريف من تركيبه قصته بحيث يجمع فيها بين الماثورات القديمة الرومانية وبين الحيوية الأمريكية الحديثة والزاج الأمريكى الحديث متنفلاً بينهما بالتعاقب . وقد جمع كتابه أيضاً بين الفكاهة القرمية والأشياء الغائقة غير المقبولة عقلاً فى المواقف وفى الأخلاق ، إلا أن المصدر الرئيسى للضحك فيما ينبع من خطتها العامة . وما لا شك فيه أن عدداً من كتاب الملاحى قد استعملوا

(١) قصة خيالية قام بها فخر من السفح إلى بلاد البحر الأبيض المتوسط (د) .

تداخل السلسلتين هذا ، واسكنهم كانوا يستعملونه دائماً بطريقة فيها شيء من التعديل ؛ ونحن نلص هذا في الجزء الأول من رواية هنرى الرابع ، حيث تتعاقب المشاهد التي يبدو فيها فولستاف بين مشاهد من البطولة الحقة ؛ كما نلصه بالمثل في التباين الذي يتجلى بين أصحاب الحرف وبين ثيذيروس النبيل في ملهاة حلم منتصف ليلة صيف ، وفي ملهاة جمعه ولا طحن حيث تتخلل حوادث دوج-برى وفرچس حوادث ليوناتو وفريقه .

ويحصل روح التحرر في الموقف المضحك كذلك ، إلا أن من شأنه ، بسبب تأثيره السحرى ذى الصبغة الإلهادية الكافرة غالباً ، ألا يظهر إلا في فترات محدودة من تاريخ الإنتاج المسرحى . والمواقف المنافية للفضيلة فى ملامهى فترة عودة الملكية مواقف مضحكة إذا نظرنا إليها من وجهة النظر هذه ، وهى مواقف ممقشة ، تعافها النفس ، إذا نظرنا إليها من وجهة نظر أخلاقية بحثة . وإشارات دريدن إلى الكنيسة وإلى الله فى ملهاته القس الأسبانى هى إشارات مسلية إذا لم ننظر إليها من وجهة نظر دينية خالصة ، وما هذه الإشارات إلى كل من الكنيسة والله إلا هروب وانطلاقات - انطلاقات من كلابات الحضارة والكنيسة . والرجل الطيعى يحاول بمساعدتهما أن يحرر نفسه لحظة من الأغلال التى حولته من عرى الوحشية إلى كائن كاس خلال سلسلة من القوانين والعادات والتقاليد . على أن المواقف التى من هذا القبيل مواقف ضارة شديدة الخطار ، وجميع الكتاب المسرحيين تقريباً ، إذا استثنينا الكتاب السذج المبتدئين من كتاب العصور الوسطى ، والكتاب الساخرين فى فترة عودة الملكية ، قد أعرضوا عن هذه المواقف . على أننا قد نمش على بعضها فى المسرحيات الحديثة ، ولكن فى صورة ضيقة محدودة إلى آخر ما يكون التحديد . والراجع أنه كلما تقدمت الحضارة اشتدت العناية أكثر بتجاشى هذه اللحظات المعاجمة من لحظات التحرر بالإشارة إلى أشياء من طبيعة الحضارة أن نسحب عليها ذيل النسيان .

الفصلك الناشئ من السلوك :

ومن الأشياء التي تجري مجرى المظهر المادى ، ويجرى الأخلاق . ويجرى الموقف ، هذا الذى يمكن أن نطلق عليه اسم السلوك . إن ثمة مضحكات تفشا من السلوك Comique de moeurs كما أن ثمة مضحكات يسبها الموقف ، ومضحكات سبها الأخلاق . ولا جرم أن التعبير عن السلوك يكون غالباً بوسيلة الموقف ووسيلة الكلام . والسلوك هو في ذاته انعكاسات أخلاقية ، إلا أنه في كثير من الأحيان يقف فربداً منفصلاً كنوع مستقل عن الأنواع الأخرى .

إن النقص في السلوك يمكن أن يُشَبَّه بنقص في الفوق أو في براعة التصرف (Savoir faire) . والخُرق من نمط معين في جماعة من الأشخاص البسطاء المهذبن شيء مُسَلٍّ ، مثال ذلك إذا وجدت سيدة خرقاء من سيدات المجتمع في جماعة من نساء الطبقة العاملة أقرب منها إلى الطبيعة وأقل تهذيباً . والافتقار إلى الطمأنينة الذى يبدو على شخص من المحافظين الأرستقراطيين وهو يتوجه بمحسبته إلى أعضاء ناد من أندية العمال ، أو الذى يبدو على شخص من رجال الطبقة العاملة وهو يتحدث إلى جماعة أكثر منه تعلماً . يشتمل في ذاته على شيء مما يُضحك ، وذلك إذا تجرّد من المشاعر السياسية أو العاطفية الرفيعة ؛ والسلوك هنا ليس فيه عوج حقيقة ، لكنه يكون دون مستوى المجتمع الخاص ، أو الجزء من المجتمع الخاص الذى يعيش هذا الرجل المحافظ أو ذاك الشخص من العمال ، خارجاً عن مستواهما .

وعدم التناسب ، أو عدم الملاءمة تتجلى هنا بمثل ذلك طبعاً ، وإنه لمن الصعب أن نفهم أين تبدأ إحدى الظاهرتين ، وأين تفهى الأخرى . ولإدخال البحار بن Ben في ملهاة كونه جريفة . مثلاً : هو شيء خال من الملاءمة .

ومعظم بَسْطُنَا ينشأ من روح عدم الملامة هذه ؛ على أن جزءاً من ذلك البسط ينشأ على التحقيق من أن سلوكه يختلف من سلوك القوم الذين يحتكون به . وضحك الفلاح الساذج أو الرجل المتحضر على سلوك شخص أجنبي قد يتوقف إلى حد معين على عدم الملامة ، لكنه قد يتوقف في معظمه على الخلاف القائم بين سلوكه وسلوكهما ؛ ومن ثمة كان استعمال الأنماط الغريبة في الملبأ بهذه الكثرة الهائلة فيما تهدف إليه من إضحاك مترقفاً على عدم الملامة من جهة وعلى النقص في السلوك من جهة أخرى .

وفضلاً عما تقدم ، فثمة التلقائية ؛ وأثر التلقائية قد يتخذ صورة من عدة صور . وقد يكون السلوك الآلى راجعاً إلى الأخلاق ، كما هي الحال في بن Ben ، وقد يكون ، على العكس من هذا ، راجعاً إلى الأخلاق ولكن بطريقة غير مباشرة ، وقد يكون طريقها المباشر هو محاكاة الشخص لسلوك غيره . وسير مارتن مار - أول شخص فكك لأنه قد حاول اتخاذ سمات الفرنسيين وأفماهم ؛ وسير هادى ولندير هو من هذا القبيل أيضاً ، وإن لم يكن مغفلاً مثل سير مارتن ، فمنحن نجد فيه ما يضحك ، بسبب خلاته المتقودة . على أن سلوك الشخصية المسرحية قد ينشأ بأجمعه ، لا من أخلاقه الشخصية ، أو من أى محاكاة شعورية ولكن من المجتمع الذى تربى فيه وترعرع ؛ فالحمى الذى لا يستطيع الهرب من جو القانون ؛ والطبيب الذى لا يمكنه أن يتخلص من روح الطب ؛ والاستاذ الذى لا يستطيع فككا من البيئة الجامعية ؛ والرجل المجوز الذى ليس فى مقدوره أن ينظر نظرة رضا عن الجبل الجديد - كل هؤلاء أشخاص مُسَلِّثُونَ لأن كلامهم ، فى حالته التى هوفها الآن قد أصبح آلة تحت رحمة تلك المشاعر وهذا السلوك اللذين فرضتهما عليه بينته والأشياء المحيطة به .

الفصل الثاني من الكلام :

ثم نتكلم أخيراً عن الضحك الذي ينشأ عن الحوار le comique de mots وهو أجد أنواع الفكاهة غير الشعورية في المسرح . ويحظى هذا الروح الفكاهية الناشئة عن الكلام في المسرحية من حيث أهميته بمركز مماثل للمركز الذي يحظى به كل من الأخلاق والموقف ؛ والكلام يكشف عن الأخلاق ويفسر ما في الموقف من إضحاك ويركزه . والملمهة من نمط ما قد توجد بلا كلام كالملمهة الصامتة الإيمائية pantomime حيث تعرضنا أوضاع الجسم وحركاته وإشاراته من هذا الصمت عن الكلام في الملمهة . إلا أن مثل هذه الملمهة ، يجب بطبيعتها نفسها ألا تكون موقوفة بزمنها فحسب ، بل يجب أن تكون مهزلة موهلة في الهزل . فالإيماء والحركات لا يمكن أن تعبر إلا عن جزء صغير متناه في الصغر من أفكار الشخصيات الكائنة على المسرح ومن رغباتهم .

أما النقص أو التشويه في الكلام ، إذا جاز لنا أن نتكلم عن ذلك ، فنجد له أمثلة فذة في خطب مسز مالاپروب ، إلا أن مسز مالاپروب هذه ما هي إلا واحدة من عدد كبير من الشخصيات التي تكلمت قبلها بأسلوب مماثل لأسلوبها . وطبيعي أن هذا التشويه في الكلام يتضافر مع عدم الملامة ، ومع الصور الأخرى من صور الإضحاك لكي تبلغ الملمهة المدى في إثارة الضحك . وأعظم عبارات مسز مالاپروب تسلية هي تلك العبارات التي لا نجد فيها مجرد تشويه الألفاظ فحسب ولكن حيث يكون لتشويه الفكاهة في ذاته معنى منافض كل التناقض ... حيث يذمنا تباين بين الفكرة (فكرة الكلمة التي كانت مقصودة بالذات) والشيء (الذي نطق المتكلم به) . ومجرد تشويه الأشياء لا يكون دائماً من عوامل التسلية ، لا في الكلام ولا في هيئة الشخص ؛ وقد حاول أحسن الكتاب على الدوام

أن يزدوا من تأثير الضحك ، بزجهم بين هذا وبين بعض صور الإضحاك الأخرى .

وعدم ملازمة الكلمات ، كما لا بد أن يكون واضعاً ، لن يزال أكثر إضحاكاً من مجرد سوء استعمالها . ولا بد هنا بالطبع من أن نميز في عناية وحرص بين عدم الملازمة الشعورية ، وبالأحرى البراعة في التندر (wit) . والتفوه بكلمة من الكلمات البالغة في الفحة وسط جماعة من العذارى المهذبات الرقيقات الشائلا . يكون لها تأثير غير ملائم ، إلا أنها ربما تكون قد قيلت بدافع غير شعورى تماماً ، من حيث معناها الذى ينطلق به فى صورته الطبيعية من شفتى شخص من الأشخاص لم يكن يرى إلى هذا التنافر الذى أوجده كلامه . وعلى هذا فثمة عدم تلاؤم فى الكلام وفى الموقف فى ملهة The Constant Couple لصاحبها فاركسهار ، حيث يتوجه شخص من الأشخاص ، يعيش فى مجاله الخاص من مجالات الحياة ، بالحديث إلى شخص يعيش فى مجال آخر ، فلا يفهم أحدهما ما يعنيه الآخر . فالبراعة فى التندر ، والفكاهة اللفظية اللاشعورية يمكن بالطبع أن يلتقيا ، كما يلتقيان فى ذلك المشهد من مشاهد ملهة The Double Dealer بين كيرلس وسيرپول بلديات :

كيرلس : يا لزمان النجس ! إن هذه القصة مبكية ، يجب أن تعلم بها سيدى ... يجب ... يقينا يا سيرپول ... إن هذه خسارة تلحق بالعالم .

سيرپول : ليتك تستطيع أن تخبرها بامستر كيرلس ، إنك لموضع ثقتها .
كيرلس : بلا شك ! وبعد ... لأننا يجب أن يكون لنا ابن باى طريقة من الطرق .

سيرپول : هذا حق ، وسيكون لك دين عظيم فى عني إذا استطعت

أن تحقق لى هذا الأمل يا مستر كيرلس .

فى مثل هذه القطعة من الحوار أسباب عدة لما يثير ضحكنا ، ففيها ذلك القمع فى الموقف نفسه ، وفيها براءة كيرلس فى التندر ، البراعة المقصودة (الشعورية) المؤكدة ، وفيها عدم الملامة فى كلمات السير پول ، بين ما يقول بلسانه وبين ما يفكر فيه فى الواقع .

وعدم الملامة فى الكلام ، بصورة تكاد تشبه الصورة الموجودة فى هذا الحوار ، تُستخدم أيضاً ، وعلى نطاق واسع ، فى ملاهى كتاب الفكاهة ، ولكن بطريقة خاصة جداً .. وثمة مواقف لا حصر لها فى الملاهى القديمة والحديثة نجد فيها شخصيتين فكهتين وقد أخفقتا فى أن تفهم إحداهما الأخرى . لا نجد هنا تبايناً بين البراعة فى التندر وبين الشيء المضحك ، لسكنا نجد تبايناً بين عنصرين مضحكين ؛ والفكاهة الحقيقية ناشئة من عدم ملامة الكلمات التى يستخدمها كل منهما ؛ والأمثلة التى من هذا النوع تصادفنا بكثرة من أيام شيكسبير إلى أيام شريدان .

والتلقائية فى استعمال الكلمات مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بما هو معروف عادة باسم le mot de caractere أو الكلام الذى يعبر عن عقلية شخص ذى ميزات خاصة (تيب) ، لكنه قد يتميز من ذلك أحياناً ، ونحن نجد ، كما لاحظنا ذلك آتقاً ، أن ما كان السير مارتن مار - أول معتاداً أن يقول من كلمات ، مثل : « وبالاختصار » ، هى ، بصورة ما ، عبارة آلية ، وإصراره على قوله « المؤامرة » ، هى عبارة آلية أخرى . ومما يقع فى الملهة أحياناً لإرسال كلمة أو عبارة مرة بعد أخرى بمعان وصور متفرقة ، كأنما هى آلة تدور بحركة ذاتية فتجبر معها الشخصيات المسرحية نفسها . على أن التلقائية المجردة التى من هذا النوع لا تقع إلا فى النادر ، وتكون عادة ، كما رأينا فى مثال الأخلاق والموقف المذكور آتقاً ، مرتبطة بعنصر عدم الملامة وبغيره من المصادر الشبيهة من مصادر الأشياء المضحكة .

براهنة التمرر :

ونظرتنا هذه في الفكاهة اللاشعورية للكلام تفتى بنا إلى إلقاء نظرة على الفرع الشعورى من النوع نفسه . فالملمحة - أو النكتة - تتوقف كما رأينا على عدم التناسب أو على عدم الملاءمة ، إلا أنها تتميز بتميز أشد من عدم الملاءمة غير الشعورية للكلام . فالملمحة ، والمزحة ، والنكتة (١) - كل هذه هي الكيفيات والأساليب التى يستخدمها رجل ذو ذكاء رفيع يجيد اللعب بأخيلة وبأوجه التناقض وعدم الملاءمة التى فى هذه الأخيلة ، من أجل إمتاع نفسه وإمتاع الآخرين . ولقد يأخذ الكاتب المسرحى نفسه ، وهو خالق الرواية ، باستخدام ملسكة التندر ، طالما هو مكب على كتابة رواية من أولها إلى آخرها ؛ إلا أن حلالة الملمحة لا تبرز فى المسرح إلا على السمة شخصيات معينة ، محددة تحديدا واضحا ، من آتام الله نصيباً وافرأ من الفكر المخلق ، والذكاء الرفيع . وأحسن مثال لمؤلاه هو شخص ميرابل Mirabel الذى لا تعتمد أفأكه bon mots على الموقف ولا تعبر عن أخلاقه الشخصية إلا بطريق غير مباشر . فهو وفينول Fainall يتلاعبان بالألفاظ كما يتلاعبان بالورق (السكوتشينه ١) ، ويكثران من استعمال التوريات والجناسات المحلية التى تتلفها الترجمة إلى لغة أخرى (٢) .

(١) ومنامنا على التوالى : bon mot-esprit-wit :

(2) Fainall : Not at all, Witwoud grows by the Knight, like a medlar grafted on a crab ; one will melt in your mouth, and t'other set your teeth on edge ; one is all Pulp, and the other all core.

Mirabel : So one will be rotten before he be ripe : and the other will be rotten without being ripe at all.

يقول فينول : عفوا : إن وتود ينمو باليل وذلك كقفر من فأكه البشلة مطوم و ظهر سرطان (أو جليبو) فإذا أكلت من البشلة ذابت فى فك ، وإذا أكلت من (أوبو جليبو) مويك فمك وأستأفك - إن أحد هذين لب طرى كله . . . اما الآخر فهو لب السلام : =

(انظر باقى المامش والصفحة التالية)

فكل هذا الكلام وكل هذه الأخيصة لا صلة لها بزمان معين أو مكان معين أو أخلاق معينة . لأنها وثبات متعددة لأذهن خصب لماح . سريع التخيل ، هدته التجربة الطويلة إلى التعبير بهما في سهولة ويسر .

ومع أن براعة التندر هذه هي واحدة من أسمى آيات التفوق في الملمهة ، إلا أننا يجب أن نعترف بأنها في كثير من الأحيان ، ولا سيما حينما تظهر في الملمهة بكثرة بالغة ، تكون سبباً في إتلاف روح الفكاهة الحقيقي داخل المسرح ، أما ممكن الخطر في استعمالها فما هو معروف من أن المزحة أو النكتة يمكن أن توضع على لسان الشخصيات غير الصالحة على الإطلاق لإعطاء التعبير الصحيح عن التندر الأصيل ، وأن الكاتب المسرحي ، في محاولته المستمرة للمحافظة على لآلاء الإضحاك وللمعانة ، قد يصبح في النهاية مجرد إملال ورتابة ؛ ونحن لا يسعونا أن نقدر ما تنسم به ملهه The way of the world أو ملهه The Importance of being Earnest من لآلاء يشبه لآلاء المأس . إلا أننا مع ذلك نشعر بأنها يفتقدان شيئاً ما .. وهذا الشيء لا يقتصر على عدم تحديد الأخلاق تحديداً صحيحاً فقط ، بل يتعدى ذلك إلى أن الموقف نفسه ليس من النوع المأسلي تسلية حقيقية ؛ ثم إن كل براعة التندر فيها براعة

= ويقول ميرابل : وعلى هذا فيفسد أحدهما قبل أن يفسد الآخر قبل أن يبلغ مهنة الفضح على الإطلاق !

ويلاحظ في الإنجليزية أن كلمة وتود وتكتب Witwoud مركبة من مقطعين wit وهو الإكراه أو النكتة ثم woud وهي قرية في الطبق من wood أي خشب — ومن هنا استعمال ميرابل القنورية في كلمة لب pulp ولب core بمعنيهما القنارين في الإنجليزية — ويلاحظ أيضاً استعمال فينول لكلمة knight أي فارس وهو يعني الليل night .
والخلاصة أن الضمير الذي يصفها فينول أحدهما شخص مداور لمظاهر يتر ويلطن يضر ، والآخر شخص ساذج يستطيع صاحبه أن يطويه بسهولة .

سطحية ، لا تنفذ كثيراً إلى لباب المسرحية . ولإنا انقصاد عما هو موضوع رواية The way of the world إنه ليس ثمة أى موضوع . ثم ما هى شخصيات الرواية إنما مجرد دى ، مجرد أبواق آلية يرسل بها المؤلف المعتز بنفسه أخيلته ، ثم ما هى المواقف ؟ إنها مواقف ضعيفة غير شائقة ، لا يجعلنا نحتلمها إلا براعة الحوار .

فن أجل هذا يمكننا أن نقول إن براعة التندر . وإن تكن من أسمى صور التعبير المضحك ، تقتل الرواية التى تظهر فيها إذا بالغ الكاتب فى استعماله لها . ففى تبلغ بالسطحية المصطنعة التى تصبغ بها جميع الملامى الواقية حد السخف ، حتى نأنا لا نشعر على الإطلاق بالرابطة التى تربط الشخصيات الواقعة فوق المسرح بالحياة الواقعية . والملمة من هذه الناحية تصور الظاهرة نفسها التى رأيناها بارزة فى المأساة ، فكما لاحظنا ما هو موجود فى المأساة من هذا الاتحاد بين المثالية الرفيعة والواقعية العميقة ، نلاحظ أيضاً أن الملمة تنسجم بالاصطناع الشديد فى إبراز الأنماط وتصوير المواقف ، إلا أننا نلاحظ أنها فى نفس الوقت تعنى بإبراز علاقة ملبوسة باستمرار ... علاقة راسخة الأساس بين الاصطناع الظاهر وبين العالم الموجود خارج المسرح . ومن أجل هذا ، فإن ملمة The Way of the World بالرغم من كونها - على الأرجح - أبدع الملامى البارة التندر عندنا ، تخفق إذا ما قورنت بملمة حب بحب Love for Love التى هى أنصحب منها حقاً ، وأكثر عمقا .

الظاهرة فى الملمة :

ولقد تبين أن الفكاهة هى الأخرى تختلف من الأشياء المضحكة غير الشعورية ، ومن التمثيلية الشعورية ذات الخيال الذى يرسله أصحابه فى صورة

نوادر . والنادرة قوله ذات سناء وبهاء ، أما الفكاهة فليس لها من ذلك نصيب مطلقاً . إن النادرة تكون واضحة وصافية ومهذبة ، أما الفكاهة فتكون من النوع الهوائى الغريب الأطوار ؛ والنادرة تنقسم بمحاذاة السيماء ، وأرستقراطية النغم ، أما الفكاهة ففهي دائماً شئ من التليخ إلى الماضى يشبه التفكير فيه ، ثم هى على وجه العموم تستخدم الألفاظ المتواضعة .

إن الفكاهة تسكب الملهاء دائماً نعمة رقيقة تنفرد بها فى تباين غريب عن صلابة مسرحية النوادر والبعد عن الإحساس فيها . ففيها ، على ما رأينا ، تتحد العاطفة الرقيقة والذكاء ؛ وفيها يلتقى روح من اللطف وروح من التعريض واللمز . يقول هازلت : « إن هيب عروس الضحك فى ملاهى شيكسبير هو أنها فى منتهى دماثة الأخلاق وفى منتهى رقة الشبائل وأنا ، بالاختصار ، لا أعد الملهاء عملاً من أعمال القلب أو التخيل تماماً ، وهذا هو السبب الوحيد الذى يجعلنى أزعج أن ملاهى شيكسبير هى ملاء غير كاملة » . وهذه نظرة من نظرات النقد اثاقب ، إلا أن من شأنها أن يفوتها ما هو معروف من أن ثمة أنواعاً كثيرة من الملهاء متباينة تبايناً تاماً ، تعتمد بدورها على الأنماط المتباينة من أنماط الإضحاك ؛ فلهاء ترويض المتمردة تعتمد على الموقف المضحك ، ولهذا فى مرزلة ، وملهء قوايون تعتمد على التعريض واللمز ؛ وملهء The way of the World تعتمد على الملحة ؛ وحب يحب تعتمد على السلوك وعلى الأخلاق ، واليلة الثانية عشرة تعتمد على الفكاهة . وملهء الفكاهة هذه لها من الأهمية ما لاى نوع آخر من الملاهى ، وفضلاً عن ذلك ، فلا بد من أن زنها بمقاييسها هى ، وليس بمقاييس الأنماط المختلفة المضحكة الأخرى . ويجب ألا يحجب أفتارنا ما فيها من كرم السجايا ، وما تنسج به من المظاهر الإنسانية الأخرى (وبالأحرى ما ذكره هازلت من عناصر دماثة الخلق ورقة الشبائل) عما فيها من محاسن حقيقية ، أما ما هو معروف من أن

تتمتها الخافضة الجديدة تفتوح منها في كثير من الأحيان ما فيها من روح الضحك الخالص ، فيجب ألا يؤدي بنا إلى إخراجها من دائرة الملامح الأصلية .

ويمكن أن تظهر الفكاهة بالطبع في الملهة بطرق مختلفة . فالفكاهة الخلقية تتجلى في أتم صورها في شخص فولستاف . وفولستاف من ذوى الإدراك الرفيع ، وهو يتطوى في الوقت نفسه على قدر كبير من العاطفة العميقة ، ومن غرابة الأطوار يكفى لتحويله من شخص بارع النادرة إلى شخص فسك ، وهو سمين الجسم ، وهو يضحك من فرط سمته . وثمة أكثر من إشارة إلى أنه كان يهرب إلى جادشل لا شيء إلا لغرامه بالانهماك فيما كان يلذه من المزاح بالأكاذيب ؛ ولقد كان يستعرض نفسه بوقائمه الخاصة لإثارة الضحك ؛ ولم يكن يقتصر على استهزائه بالآخرين ، بل كان يتخذ من نفسه مادة لنوادره وهزوه ؛ ويكنى أن تقارن بين فولستاف وبين أى بطل من أبطال كونيغريف لنلس الهوة السحيقة التي تفصل بين الإثنين ؛ إن ميرابل قد لا يدور في خلداه مطلقاً أن يضحك على نفسه ؛ إنه شديد الثقة بنفسه ، ولا يمكن أبداً أن نصفه بعمق العاطفة ، وقد بلغ من ذلك كله مبلغاً عظيماً يجعله لا يفكر في مثل ذلك على الإطلاق ، لقد كان أعظم ما يرس فولستاف ويهيه في هذه الحياة أن ينفخ في مزاحه ليضحك الناس على نفسه ويسلمهم بمظهره وملبوساته .

ويمكن عرض الفكاهة أيضاً عن طريق المواقف ، والكلام ، والسلوك . والموقف الذي يحدد نفسه فيه بطم ليس موقفاً مسلياً بسبب شخصية بطم ، لأنه ليس فولستاف ، أما سبب ما فيه من القسلية فيرجع إلى غرابته التي صورده المؤلف فيها بحيث ينشأ البسط من السلوك ومن الموقف معاً ... وملهة الليلة الثانية عشرة تقدم لنا أمثلة من هذا الخط نفسه ،

أو أمثلة مشابهة له . والحق أن شيكسبير قد سبى أغوار هذا من الملهاة حتى لم يعد خليةً بنا هنا أن تقدم بين يدي القارىء أى من تفصيلاتها .

اللمز (التمرىض) :

ثم تتكلم آخر الأمر عن هذا النوع الذى هو أقل أنواع و الإضحاك قسلياً ، وذلك هو اللمز (أو التجريح . أو سبه الهجاء أو التمه إن شئت) . واللمز ، كما قدمنا ، قد يبلغ من المرادة درجة لا يبعد تضحك أحداً بأى صورة من الصور ؛ وليس ثمة شئ مطلقاً يضعة أو حتى يجعلنا نبتسم ، فى صرامة جوفئال . وفى فولبون صرامة أكثر من إضحاك ، إذا استثنينا ذلك المشهد الذى تدخل فيه تلك الإنجليزية بولتيك ودثى بسيماها المصطنعة وخيلاتها المتشككة . إن يقع من النفوس موقفاً ثقيلاً ، وهو لا يهدف إلى أى هدف أخلاقى ، مجرد من الحنان ورقة الشمايل وكريم السخايا ؛ وهو يتناول بالذم الما الجنسية للأشخاص ، وينالو فى ذلك أحياناً بقسوة لا رحمة فيها ؛ يهاجم أخلاق الناس ، كما نجهد ذلك فى ملهاة الكياردى (السباو The Alchemist ؛ وهو يساق بلسان حاد ، ويضرب بيد لا تعفى أ- سلوك أهل العصر الذى كان يعيش فيه . وارجع البصر فى الحماقات والر التى يصورها لك جونسون فى روايته المذكورة ؛ أو ألق نظرة على الصة الشنيعة من رحلة سوفت الأخيرة إلى بلاد ال Houyhnhnms الصفحات التى تقدم لك باستمرار صوراً من الرياء والذيلة ، لا تلبه تراها تتحطم على رؤوس أصحابها آخر الأمر ؛ فهذا موسكا ، فولبون ، ثم كورباشيو وبقية العصاة ، يلقون مصيرهم وهم يصر- ما دهم .

ونحن نلاحظ أن ثمة شيئاً من الخوشية في اللز المطابق للحقيقة . وفيه دائماً ما يدل على أن الشاعر قد فطر إلى دخيلة نفسه هو قبل أن يكتب . إنه يفزع من الرذائل التي يراها في دخيلة هذه النفس ؛ وهذه من السمات الصارخة التي فليساها في مسرحيات جوفسون ، ثم هي واضحة جليلة في مسرحيات سوفت ؛ وهي تصادفنا بصورة لا تغيب عن البال في ملهاة The Plain Dealer لصاحبها ويكرلى . واللز يدرك ، أكثر ما يدرك ، ما في الإنسان من بهيمية وجهالة مخبئتين تحت هذا القناع المموه الخداع من التقاليد الاجتماعية ؛ ونحن نجد في تلك الستار عن هذه البهيمية وتلك الجمالة ، وتعميتها لأعين العالمين ، سماجة وغلظة من نوع خاص في طريقة تناولها . وهذا يفسر لنا ما في مسرحية ويكرلى من شناعة ، كما يهتك لنا السر عن طبيعة مسرحيات سوفت الأخيرة . إن الملهاة الخاصة كثيراً ما تنشأ من التسليم بالتقاليد الاجتماعية ، ومن تصوير أئى من نواحي الخروج على العرف العام في صورة مسلية . واللز هو السخرية بعادات المجتمع والسخرية بانحرافات الأفراد أيضاً .

فإن هذه النظرة السريعة في طبيعة الدوافع المضحكة كما ترضها لنا الملهاة نجد أن ثمة نقاطاً هامة كثيرة قد أصبحت جليلة واضحة :

١ - فئمة أربعة أنماط رئيسية على الأقل من التعبير المضحك يستعملها كتاب الملاحى : وهى المضحكات غير الشعورية ، والتندر (التمزكيت) العسورى ، والفكاهة . واللز .

٢ - وقد يمزج الكتاب بين هذه الأنماط كلها في ملهاة فردية واحدة ، وتجمع أرقى ألوان الملاحى بين نمطين أو ثلاثة على الأقل من تلك الأنماط .

٣ - والقطعة المضحكة قد لا تعتمد ، بل هي في الواقع لا تعتمد عادة ،

على مصدر واحد من مصادر الإضحاك ، بل على عدد كبير منها فيحكم نفسها
إحكاماً وثيقاً ، بحيث يكاد يصعب على الناقد أن يفصل بينها وأن يحلل كلا
منها على حدة .

٤ - إن الملهة لا تعتمد على الضحك بالضرورة ، ولو أن الضحك
هو بلا شك أكثر خصائصها المميزة شيوعاً . ففي كل من الملهة الفكاهية ،
وملهة اللعز ، قد لا نجد أثراً لمادة الإضحاك الخالصة على الإطلاق ،
أو ما يقرب من الإطلاق .

الفصل الثالث

أنماط الملهاة

ولقد تفيدنا هذه النظرات في القيام بتحليل سريع لكل من أنماط الملهاة على حدة . فهذه الأنماط المتنوعة تنقسم بسمات تجعل الفروق بينها أشد وضوحاً بمدى كبير من الفروق التي تفصل بين ما يلاحظها من أنماط المأساة ، وذلك بسبب ما بين أنواع الإضحاك وعوامله من تباين واختلاف شديدين . إلا أننا يجب ألا يغيب عن بالنا مطلقاً أن هذه الأنماط قد تذبذب ، بل هي عادة تذبذب ، في بعضها البعض ، وبصورة غير محسوسة . وثمة على وجه الإجمال خمسة أنماط من الإنتاج المضحك التي يمكننا تبيانها بوضوح .

- ١ - فالمهزلة ، farce ، وهي النمط الأول ، تنفرد من بين هذه الأنماط الخمسة بخصائص معينة محددة تحديداً قاطعاً .
- ٢ - وملهاة الفكاهة comedy of humour تلي المهزلة في هذا التحديد القاطع الذي يحدد سماتها .
- ٣ - وثالث هذه الأنماط ملهاة شيكسبير الرومنسية comedy of romance وربما ألقيناها كفرع من فروعها ملاهية المفجعة الرومنسية romantic tragi-comedy التي كتبها في أخريات حياته .
- ٤ - والنمط الرابع هو ملهاة الدسيسة Comedy of Intrigue
- ٥ - والملهاة السلوكية comedy of manners هي النمط الخامس ، وقد يلحق بها أيضاً فرعاً الذي يتكون من الملاحى ذات الشئائل الحلوة والمسمايا الرقيقة The gentel comedy

المهزلة: (أو ملهاة التهرج):

لقد تناولنا المهزلة من قبل بصفة عامة ، ووجدنا أن خصائصها المميزة الرئيسة هي اعتمادها من حيث الأخلاق والحوار على مجرد الموقف .
وفضلاً عن هذا ، فهذا الموقف هو من أشد المواقف مبالغاً واستحالة ، فهو لا يعتمد على البراعة في بناء الموضوع ، بل على أسمى ألوان عدم الملاءمة وأشدّها خشونة وغلظة ؛ ونحن إذا استثنينا هذه الملامح وأمثالها مما لا يقوم إلا على أشد ألوان السخف والإسفاف ، لندر أن نعثر على مسرحيات مثلها لا تعتمد على شيء مطلقاً إلا على عناصر التهرج . إلا أننا نستطيع أن نلّس ، بوجه التقريب ، أرجحية هذه الخصائص في الروايات التي وضعناها بين يدي القارئ تحت هذا العنوان . وليس يخفى أن فاركهارد وفانبرغ أكثر تهريجاً من كوتجريف ؛ وأن « ترويض المتمردة » و « زوجات وندسور المرحات » ، أشد تهريجاً أيضاً من « الليلة الثانية عشرة » ، ونحن نلاحظ أن الأخلاق في هذه الملامح قد صُحّحت بها من أجل الموقف ... الموقف الذي يكاد يكون على الدوام من نمط لا رعاية فيه لنظام أو قاعدة . إن ما فيها من أعمال الخشونة الهزلية يثير ضحكنا أكثر مما تثيره الشخصية (التيب) المضحكة comique de caractère ، أو الضحك الناشئ عن تركيب الكلمات comique de mots وهو قهقها ليس فيها من الدهاء وحسن الحيلة شيء . فنحن مثلاً لا نجد شيئاً من التهرج في مشهد - الساتر - المشهور في مسرحية مدرسة الغائب ، هذا الموقف المضحك الخالص ، كما سمي ما يكون الضحك ، وأصغى ما تحمله كلمة الضحك من معان ، وذلك لبراعة إعداده ، ولما بينه وبين الشخصيات المسرحية في الملهاة من صلات متبادلة . وعلى العكس من ذلك تلك المبتكرات والبدع المربكة الموجودة في ملامح فترة عودة الملكية ، تلك الملامح

التي هي أقل شأنا وأدنى مرتبة .. إنما ملاء لا تقل مع ذلك من لا حقيقيا
وتبريجا صريحا . والموقف في هذه الملاء ليس فيها شيء من الصرامة ،
وعنصر التسلية الذي نستخلصه منها لا يعتمد على ما يمكن أن نسميه
فكرة الموقف ، ولا على صلته بالشخصيات أو بجو الرواية العام ، ولكن
على الخصائص المادية للموقف نفسه

الملهاة الرومسية (ملهاة الفلاحة) :

وما يستلفت النظر أن الهزلة ربما قاربت أن تكون من حيث نغمتها
أيضا من الأنماط الرئيسية للملهاة ، وبالأحرى ، إنها قد تبدو نوعاً زائفاً
من تلك الأنماط ، وهي على هذا تتميز من كل نمط منها بهذه الميزة الوحيدة
ميزة الموقف المبالغ فيه ، بينما تختلف سائر الأنماط الأخرى عنها في اهتمام
الأنماط الأخرى بشيء أكبر وأفسح مدى من مجرد الحادثة . ولا بأس
من أن نتناول بالبحث أولاً ملهاة شيكسبير الرومسية ، بوصفها نمطا من
أنماط الملهاة العليا . وهذا المصطلح : « الملهاة الرومسية » يشمل جميع ملاهى
شيكسبير الرئيسية ، من حلم منتصف ليلة صيف إلى الليلة الثانية عشرة^(١) .
أما الملاهى المفجعة الأخيرة فتختلف اختلافاً يسيراً من هذه ، من حيث
نغمتها وجوها . فهاذا نجد بما يعيد الخصائص المميزة لهذه الملاهى التي كتبها
شيكسبير قبل ذلك ؟ إن أهم هذه الخصائص هي أن تلك الملاهى نمط وحدها
من حيث أمكنة وقوع حوادثها ، حتى لا يشبهها في ذلك شيء من ملاهى
الكتاب الآخرين ، الأحداث من هذه عهدا . فجميعها تجري في بيتات
طبيعية . فحلم منتصف ليلة صيف مثلاً تجري في غابة بالقرب من أثينا .
والليلة الثانية عشرة تحدث في مدينة ساحلية ذات جنات ألفاف مزهرة ؛

(١) باستثناء جهد حب ضائع وترويض للتمردة والرويات للرحلات .

ولسمع جسيمة ولا نرى طحنا تقع في بساتين وفراديس معروشات ،
وما يتبع البساتين والفراديس المعروشات ؛ وكان هو As You Like It
تجرى في غابة آردن . وليس في واحدة منها أية إشارة لتلك الأمكنة التي
شغف بها كتاب الملاحى الأحداث عهداً — وهى الأمكنة التي من قبيل
« بول مول ، أود سنت جيمس پارك ، فأمكنة ملاحى شيكسبير تختلف
إذن من أمكنة الملاحى الأخرى من حيث أنها أمكنة تقع في أحضان
الطبيعة ، لا في المدن ؛ كما تختلف في كونها تقع في ريف بلاد أجنبية ،
بعيدة عنا بمكانها وزمانها ، وليس في ريف إنجلىزى قريب منا بمكانه
وزمانه — فأنثا ولأيريا وفرنسا ... وغيرها من بلاد العالم أمكنة فينة
بأن تشطح بالذهن حتى فيما وراء جو المدينة العادى الذى نستشعره ونحن
في المسرح ، إلى زمان غير زماننا ، وبلاد غير بلادنا . ولقد كان شيكسبير
يفعل ذلك عامدا له قاصدا إليه ... صحيح أنه كان يفسح في هذا على منوال
الكاتين الرومانسين جرين ولبلى (Green & Lyly) إلا أننا لا يمكن
أن نذهب بعيدا في تطبيق هذا الرأى القائل باقتداء شيكسبير بهما في هذه
الناحية فهو وإن كان يفسح على منوالها ، إلا أنه كان يدرك ما يصنع تمام
الإدراك ... لقد كان — على التحقيق — يضع نصب عينيه أن يهيء جوا
مناسبا لشخصيات ملاحيه ، ولعواطفها العميقة . ولنا لنتبين في هذه
الشخصيات ذلك العنصر الثانى الذى يسترعى النظر في هذه الملاحى الرومنسية .
فحيثما اصطبلح عدد من هذه الشخصيات بصبغة رومنسية أكثر بقليل مما
تصطبغ به الشخصيات الأخرى ، رأينا غالبية هذه الشخصيات الأخرى
تتفاوت في مسحتها الواقعية ، بمعنى أنها تعكس طرائق السلوك والأنماط
الإنجلىزية في عهد إليزابث بحيث لا يصبح سرتوبى بلش رجلا من أهالى
لأيريا إلا بمقدار ما يكون يُطعم مواطنائيننا . ونحن إذا نظرنا إلى مثل
هذا التباعد الشديد بين الشخصيات وبين مكان الحادثة نظرة مجردة فربما

ظننا أنه تباعد صار بإخراج أى عمل متجانس من أعمال الفن ، إلا أنه كان من مفاخر الملهة الرومسية أن تغلب على الصعوبات الكثيرة التى اعترضت سبيلها . والطرق الرئيسية التى أمكن بها ضمان أثر موحد هى : التغلب بصفة عامة على النغمت العالية ، واستخدام الفكاهة أكثر من استخدام التندر ، ثم إدخال المشاعر والعواطف العميقة لهذا السبب فى بناء المسرحية . وقد يكون من الأصوب فى أحوال كثيرة أن نسمى هذا اللون من الملامى ملهة الفكاهة ؛ ولقد كان يمكننا إطلاق هذا الاسم عليها لو لم تثر هذه التسمية ارتباكا بين ملامى شيكسبير ، ولامى جنسون اللزية (ملامى الهجاء والتعريض) ، التى أطلقوا على العدد الأخير منها خطأ ملامى الطرژ comedy of humours . والفكاهة هى ذلك العنصر الغالب فى ملامى شيكسبير الأولى ، ولو قد ظهرت براعة التندر بقدر كبير فى هذه المسرحيات لسكان الأرجح أن نرى التناقض واضحا وضوحا شديدا بين بناء المسرحية وبين شخصياتها . وكان علينا أن نراجع منطقنا باستمرار ؛ وبناء على هذا كان الجو الرومى الجياش بالمعاطفة ، والذى يتقبل المخادعة - لا النقد اللاذع - قينا بأن يقضى عليه . وهذه النغمة المسكوبة فى جميع تلك الروايات ، والتى تسير غلبة هذه الفكاهة هذه شئ يسترعى الانتباه دائما . وثمة سلسلة متصلة من الأضواء المتوسطة ، لا تبلغ درجة التالى ، ولا تهبط إلى درجة العتمة . وقد تبلغ المشاهد المضحكة فى ملهة الليلة الثانية عشرة أن تصبح أحيانا نوبات من البسط الذى لا ضابط له ، إلا أنها لا تبلغ مطلقاً ما تبلغه من الصراحة مواقف ملهة زوجات وندسور المرحات . إن ثمة ألف دليل على أن شيكسبير كان يميل دائماً إلى أن تغلب صبغة ملاميه صبغة خفيفة ، ولا تباين فيها . وعملية التخفيف هذه تتجلى فى صور كثيرة العدد . فالتندر الذى يرد من حين إلى حين على لسان شخصية مثل روزالند هو تندر ملطف مكبوح الشكيمة ، لا يسمح له بالإفلاق الحر الذى يصيب من يشاء

وفعل ما يريد ، فإذا حاث أن أخذ يورى زفاده ويرسل شمره ، فسرطان ما يعود لحاجة إلى الاعتدال ، ويلوذ بأكتاف العواطف ؛ وهذا ، إلى أن روزالد نفسه ليست على شيء من البراعة الخاصة في إرسال النكتة ، وهي كجميع أبطال هذه الملاحى وبطلاتها عاطفية رقيقة القلب ، أكثر منها ذكية متوقفة الذهن . وفي ملهاة الليلة الثانية عشرة نلاحظ أن أوليفيا وفيولا والدوق مرتبطون على هذا النحو بعضهم ببعض ، برباط من محبة القلب ، لا برباط من ذكاء اللب ؛ بل إن بذك وبياتريس ، اللذين يرسلان دعاياتهما مدوية مقعقة حول الزواج نجد في طبيعتهما قواما خصيبا من العاطفة العميقة وهذه العاطفة العميقة تحول بين قدرتهما على التندر وبين التحول عن جاذبة وسلوك طرق غريبة أخرى . على أن الفكاهة هي أوكد الوسائل التى تضمن لنا روحا قد ميسح الانسجام فى المشهد وفى الأخلاق . إن لها لأسلوبا رقيقا ، خياليا ، تأمليا ، فى منتهى الفراة ... أسلوبا رومنسيا فى جوهره إذا نحن جملنا من معانى الرومنسية وهج العاطفة الرقيقة الحسبة التى شطرها شعر وشطرها خيال وسحر . وجميع هذه الملاحى الرومنسية مليئة بالمغريات التى تلهذ ملكاتنا المفكرة وعواطفنا العميقة ، والضحك الذى تبعثه ضحك مخفف ملطف ، يتحول إلى شعور بالرضا والامتنان .. شعور بسعادة الروح ، أسمى من أن يكون فورة من بسط خارجى . وكذا ابتعث ضحكك شيء فيها رأينا سورته تبدأ فى الحال ، أو تتلاشى من الوجود بفعل ما يليه من عوامل أخرى .

ونحن نلاحظ ، فضلا عن ذلك ، أن الضحك فى هذه الروايات يخفف ويخففى بواسطة عنصر من عناصر الشر أو سوء الحظ ، ملحق عادة وفى عناية . بالمعقدة الرئيسية ، ونعرف طوال الرواية أن هذا الشر سيتلاشى ، وأن سوء الحظ سيطرح جانبا ، إلا أنه لا يترك مائلا أعامنا فى الجراء الأكبر من الرواية . فى ملهاة : كما تنواه يتمثل هذا الشر - أو سوء البخت - فى نقي الدوق وابنته ؛ وفى حلم منتصف ليلة صيف يتمثل فى

البيلة اليائسة امواطف العاشقين والتهديد بالإعدام الذى قد ينزل بأحدهما .
وفى ملهاة الليلة الثانية عشرة يتمثل فى هجر فيولا ، هذا الحجر الذى يكاد يقرب
من الهلاك ؛ وفى جمجمة بلا طحن يتمثل فى نبد هيرو . وفى اثنتين من هذه
الملاهي نلاحظ أن الشر وسوء البخت قد لطفت منهما خفة روح هاتين
العاشقتين سيثى الطالع — وبالأحرى سعادة روزالند وابتهاج فيولا . ثم هو
يلطّف فى الملهاتين الآخرين بهذا المرح الذى تبديه بعض الشخصيات التى
نحسبها مستقلة عن الشخصيات التى يبدو أنها تحتاز غاروظا مؤلمة ، والحقيقة
أنها مرتبطة بها ... هذا المرح الذى يديه كل من بك وبطم ، وكل من بندك
وبياتريس ودوجيرى . وهنا ندين الفرق المميز بين هذين النمطين من أنماط
الملاهة الرومنسية ؛ ولا يصح بحال أن نعد ملهاة — كما تنوّه — ملهاة مفاجئة ؛
أما مسرحيات سمبلين ، وقصة الشتاء والعاصفة ، فقد ثار حول تحديد اسمها
شك كثير ؛ فالعنصر الرومنسى فى هذه المسرحيات التى كتبها شيكسبير
فى أخريات حياته ، وهى المسرحيات التى تصطبغ بصبغة وثيقة الصلة بروح
مسرحيات بومونت وفلتنر هو هنا أعمق ركزا وأشد توكيدا ، وأمكنة
الحوادث نفسها أبعد حتى من فرنسا وأثينا ولاليريا ... إن الحوادث تجري فى
بريطانيا القديمة وفى بوهيميا وفى جزيرة تقع فى الديرمودس Bermoothes .
وفى الوقت نفسه نلاحظ أن الحوادث لا يفعل أن تكون من الحوادث التى
يمكن أن تقع فى هذا العالم ، كما أنها تصطبغ بصبغة رومنسية ، لكن تنسجم وهذه
الاستحالة الشديدة التى هيأها المؤلف لطبيعة بناء مسرحياته . وتشتمل رواية
سمبلين على مشهد لغرفة لا يكاد العقل يصدق أن فى الدنيا كلها غرفة مثلها ، وعلى
الأمكنة التى كانت البطلة تتجول فيها فيما بعد ؛ كما نجد فى رواية قصة الشتاء
حادث اختفاء هرميون لمدة ستة عشر عاما ، وفى العاصفة نجد هذا الجو الذى

يشيع فيه السحر . فهذه المحاولة التي تجرى على هذا النحو ، والتي يبذلها المؤلف لتأكيد صبغة الاستحالة وصبغة الرومنسية هي بلا شك محاولة مقصودة . لأنها من جهة تمثل المبالغة في ملاهى شيكسبير القصصية ، ملاهى الطبيعة الخالصة التي كتبها في أوليات حياته ، كما تمثل من جهة أخرى أخذ شيكسبير بالسنن الجديد الذي جرى عليه الكتاب الأحداث منه عهداً في كتابة الملهاة القصصية في أوائل القرن السابع عشر . لقد كانت الملهاة الرومنسية شيئاً وسطاً ، أو رمانة الثقل ، بين المثالية والواقع ، وإن فقدنا واقعية المسكان والموقف فقدانا تاماً ، وواقعية الأخلاق إلى حد ما في الملاحى الرومنسية الأحداث عهداً . ولكن يحدث الانسجام بعد هذا ، نلاحظ أن العنصر المفجع ، أو العنصر الجدى ، الذي لم يكن يظهر في الروايات القديمة إلا بمنزلة ثانوية دائماً ... فلاحظ أنه في تلك الروايات الأحداث عهداً يشتد ركزه وتوكيده ، حتى لتتعدى صبغة الملاحى في هذه الروايات انعداما تاماً ، وتحل محلها خصائص الروايات التي تختلط فيها الأنواع اختلاطاً لا يحفظه النظر . ومن أجل هذا يلاحظ أن رواية سمبلين قد وضعها الناشران الذين قاموا بنشر روايات شيكسبير في عداد مآسيه ، كما أن رواية قصة الشتاء تحوم حول حفافى الروايات غير السعيدة ؛ وموضوع العاصفة دوق مننى ، وفيها مشاهد فياضة بالمواطن الرقيقة التي تكاد تصطبغ بصبغة الجد والأسى . وهذه الصبغة الرومنسية المشددة ، وذلك العنصر ذو الفجعة المتزايدة يسمان مسرحيات بومونت وفلنشر وروايات شيكسبير التي وضعها في أخريات حياته ، ويميزانها عما ظهر في أوائل عصر اليزابث . ونلاحظ أيضاً في النمط الأحداث عهداً وجود عنصر من عناصر الدسيسة فضلاً عن العناصر الأخرى ؛ ولقد كانت الدسيسة مقدمة في المسرحيات القديمة ، لكنها أصبحت في الملاحى الحديثة تجرى في آفاق بعيدة المدى لم تكن نجدها في الملاحى السابقة إلا في مشاهد منعزلة منها فحسب . ثم أخذت الدسيسة تستغرق قدراً أكبر ، وتتخذ صوراً من

الشر لم تكن موجودة في المسرحيات القديمة . لقوامرات يا تشيمو وسباستيان تختلف في روحها اختلافاً تاماً من تعقيدات مسرحية حلم منتصف ليلة صيف . وواضح أن المجموعتين تسيران جنباً إلى جنب ، فتقع رواية مثل جمعة ولاطحن بين المجموعة الأولى والمجموعة الثانية في هذا الصدد ... إلا أنها في الجملة تنقسم بمحطات تكفي لتمييزها ، ونحن إذا كنا نراها صالحة لأن نتناولها بالبحث جملة ، فراجبنا أن ننظر إليها بوصفها فروعاً منفصلة تمام الاتصال لنقط واحد .

ملهاة الطرز (ملهاة المز) :

وعلى النقيض من هذه الملهاة الرومنسية العامة تأت الملهاة التي يطلقون عليها ملهاة الطرز . وهذا الصنف من الملاحى ؛ الصنف الذى يتناول ، أكثر ما يتناول ، الأنماط (الطرز) المبالغ فيها - أو - التيات ، types هو صنف كان له ما يمثله في عالم الملهاة الكلاسية ، ثم عاد إلى الوجود في انجلترا مثلاً في ملهاة Gammer Gurton's Needle وفي ملهاة Ralph Roister Doister ، ومن ثم ، وبعد سلسلة من المحاولات لم يكن فيها ما يسر ، جاء جونسون فجعله طرازاً شعبياً شغفت به الجماهير ، وذلك عند ما ظهرت ملهاة Every man in his Humour . وليس من بين أنماط الملاحى ما يربك الناقد في تحليله كما يربك هذا الطراز . وأم أسباب ذلك هو أن جميع أنواع الملاحى ، سواء كانت ملاحى طرز (تيات) ، أو ملاحى رومنسية أو ملاحى سلوكية . تتناول أنماطاً أخلاقية types of character ، أكثر مما تتناول شخصيات personalities ، ومن أجل هذا ، فهى تستخدم الطرز التي يذهبون إلى أنها كانت بضاعة بن جونسون التي لم يكن له بضاعة سواها . ولما كان الأمر كذلك ، فلا بأس من أن نبهت عماهى بالضبط العناصر التي تميز هذا النوع بخاصة من الأنواع الأخرى

التي تبرز فيها الأنماط الأخلاقية بروزاً شديداً بمثل ما تبرز في هذا النوع .
وعما لا شك فيه أن الأنماط في ملهات الطُّرُز تكون مبالغاً في تصويرها
أكثر مما تكون في الملامى الشيكسبيرية مثلاً ، في عهدا الرومنى الأول .
إن حقيقة كونها أنماطاً هو شئ مفروض علينا ولا يكاد يغيب عن بالنا طيلة
الرواية ، بينما نلاحظ في الملهة الشيكسبيرية وجود شبه محاولة لإخفاء
ظهور الأنماط types تحت ستار من الشخصيات Personalities هذا
بينما لا نجد شخصاً من الأشخاص في ملامى جونسون يزيد على كونه نمطاً
أكثر من كون ليونتنس نمطاً في رواية قصة الشتاء . كما تظهر الطرز الباردة
بكثرة كبيرة في أشد الملامى السلوكية صبغة ونقاء . وهذا يدل على أن
هذه ليست الخاصة المميزة لمسرحيات جونسون ، ومن ثمة يكون العنوان
الذي أطلق على مسرحياته هذه عنواناً في غير محله تماماً ، ولا يمكن الدلالة
على صحته إلا بادعاء واحد . فنحن نجد دائماً في الملهة الرومنسية وفي الملهة
السلوكية شخصية أو شخصيتين ذواتي ذكاء عادي ، ممن لا يتسمون بأى حماسة
أو أى رذيلة ؛ أما ملهات الطُّرُز ، أو التيات ، فن شأنها أن تسم كل
شخصية من شخصياتها بسمه من سمات الانحراف من نوع ما ؛ على أننا
نلاحظ أن هذا ليس سلفاً شاملاً يؤخذ به في جميع ملامى الطُّرُز ؛ ففي
ملهة Every man in his Humour نجد شخصية رئيسية عادية إلى
حد ما في نُزول الصغير Young Knowell . وفي ملامى شادُول التي
نسج فيها حامداً على متوال ملامى جونسون نجد دائماً زوجاً أو زوجين من
الشخصيات المسرحيات العادية ، يتحرك حولهم الأشخاص الأوفر منهم
حظاً في ميدان الفكاهة الخالصة .

ويجب أن نتحدث عن السمات التي تميز هذا النمط من ملامى جونسون ،
لهذا السبب ، في ملاح أخرى ، بعيدة عن الطُّرُز نفسها ؛ والحقيقة أن
هذه السمات لا يستعصي عنا كشفها . والذي يجب أن نلقى إليه بالنا ، قبل

كل شيء ، هو أن ملاهى جونسون تتميز من الملاحى الرومنسية بواقفيتها الصارخة .
ولقد كان فضل جونسون ومناط افتخاره دائماً هو أنه نزل بالمهابة من عالم
المستحيل ذى الصبغة الرومنسية إلى مستوى الحياة العادية ، حيث يمكنه الانتفاع

« بالأعمال التى يعملها الناس ، واللغة التى يتكلمون بها

ويمكنه استخدام الأشخاص الذين يصلحون للملاحى

إذا كان لهذه الملاحى أن تكون صورة الأجيال

وأن تظهر بحماقات الإنسانية ، لا بآثامها ،

ولا يرجع فضل جونسون إلى أنه جعل ملهارة « الطشرز » القديمة ملهارة

شعبية محبة ، أو إلى أنه أشاع فى الأدب الإنجليزى روح تيرانس

ويلووتوس (الرومانين) ، أو أنه اتخذ من تيرانس ملهارة فى زيادة التأثير

التمثيلى ... نقول إن فضل جونسون لا يرجع إلى ذلك كله لحسب ، بل

يتعمد ذلك إلى حسنة السكبرى التى هى النزول بالمهابة إلى معترك الحياة

الحقيقية حينما شرع يصور طبقات الناس فى أعصره من أهل لندن ،

ويصور حماقتهم ، فى فترة كان يمتحن على المهابة الإنجليزى فيها بأن تتلاشى

فى دُنيا الوهم وآفاق الخيال التى يستحيل أن تكون إلا باطلا ... تلك

الآفاق التى زخرها فى أوهاام الجاهل شيكسبير وبومونت وفلنشر . لقد

كانت كل ملاحى شيكسبير ، باستثناء جهد حب ضائع ، وترويض المتمردة ،

والمشاهد المضحكة فى الجزء الأول من هنرى الرابع ، تتناول إما السخافة

الفجة للعاداة ، أو ما ينشأ عن الجهل الطبعى من أمور فكهة ... كل

هذا مغمورا فى خيال شيكسبير الرومنسى " الخصب . ومهارة الزوجات

المرحات ملهارة هزلية ... مثلها فى ذلك مثل ترويض المتمردة . والمشاهد

التي يبدو فيها فولستاف فى رواية هنرى الرابع لا تتمتع اعتمادا كبيرا على

الفكاهة فقط من حيث تأثيرها على الجمهور ، لكنها لا تزيد على أنها تكون

جزءاً من تاريخ أكبر . وتشتمل جهد حب ضائع على موضوع خيالى

ليس فيها ما يذكرنا بأسلوب جونسون . وأول ما عرف المسرح المذهب الواقعي ، مضافاً إليه الطرز المبالغ فيها ، مصورة في روح تهكمى ساخر ، كان على يدى جونسون ؛ ولا بأس هنا من إثبات ملاحظة بصد أهمية منزلة جونسون ؛ فاقده دطاء كثير من النقاد : دمنشوى ملهامة السلوكية ، واقدم قالوا إنه كان يتناول سلوك الناس ، وبهذا جعلوه الجد الأعلى ، أو السلف الصالح للمهامة فترة عودة الملكية ، على أن مثل هذه الأقوال من شأنها أن تخط في هذا الأمر بين شيكسبير وجونسون من جهة ، وبين جونسون وكونغريف من جهة أخرى . فالحق الذى لا مرية فيه أن جونسون لم يكن يعالج شيئاً من مثل هذا السلوك على الإطلاق ، لأنه لم يكن يهتم بهذه العلاقات الاجتماعية التى تربط بين الناس ؛ والذى كان يعنيه هو حماقات أفراد منهم فحسب ، أو حماقات جماعات معينة منهم لا غير . والمادة المضحكة فى ملهامة : Every man in his Humour تنبع من حماقات بوبادل وحماقات ماتيو ، وكوب وكليمنت . لا من سلوك طبقهم . وجميع طرز ملهامة Every Man out of his Humour تعتمد على مسات أصيلة من أخلاق الناس . لا على عاداتهم ومذاهبهم فى الحياة . وهذا هو الشأن أيضاً فى ملهامة الكيماوى (السيماوى) The Alchemist التى تصور لنا غفلة البلاء وحيل النصايين ؛ وملهامة فوليون التى تصور لنا الشر الطبعى الذى تنسب به كل أنماط البشرية ... وهكذا تقيين أن جونسون أبعد فى الواقع من أن يكون منشئ الملهامة السلوكية ، بل قد لا يصح أن يقال إن نمط ملهامة يتميز من كثير من الأنماط الأخرى من جهة أنها لا توجه معظم اهتمامها إلى السلوك ، ولكن إلى الفرائز الطبيعية . وهذا هو الذى جعله لا يصور لنا سلوك جيله كما كان يفعل شادول ، بهليله الأدبى ؛ ليس بوصفه كاتباً من طراز أدنى منه مرتبة فحسب ، ولكن بوصفه كاتباً من نوع آخر يختلف عن طراز لثردج . وملهامة جونسون

لا يصلها بالملاهى السلوكية الأحداث منها عدا إلا صلتان لحسب - مما واقعتها ولمزها ، وسوف نرى أن واقعية جونسون ولمزه هما من نوع مستقل تمام الاستقلال فى كثير جدا من سماتهما ، من السمات المشابهة التى تبدو لنا فى مسرحيات فترة عودة الملكية .

ويجب أن نلقى بالنال إلى أن ملاهى الطرز Humours لا تحفل عادة بالفكاهة humour ، وهى تعتمد من حين إلى آخر على التندر Wit (التسكيت) إلا أن أكبر اعتمادها هو على اللمر satire ، والمبالغة فى تصوير الأنماط يتيح الفرصة للملائمة لاستخدام هذه الطريقة من طرق الإضحاك - أعنى طريقة اللمر - والحق أنها هى فى نفسها ، وإلى حد ما ، مظهر من مظاهر الملكية المبدعة للمز . وهذا الفرق بين ملاهى شيكسبير ، وملاهى جونسون يتضح لنا عندما نقلب النظر فى تطور الإنتاج عند كل منهما . إن الفكاهة فى مدارج تقدمها من شأنها أن تصبح أكثر طراوة وليونة ، وذلك فى اتجاهها إما نحو رقة الشبائل المتزايدة ، وإما نحو التأمل المفرط ، الذى يقسم سمات رفيعة من التفكير العميق . أما اللمر ، فعلى العكس من هذا ، إذ من شأنه أن يزداد مرارة ، وأن يصبح أشد قسوة . وأما الفكاهة فقد تنتهى إلى الحزن ، كما ينتهى اللمر على الدوام إلى التشاؤم (١) . وبينما نلاحظ الرقة المتناهية فى روايات شيكسبير ، والتى تنتهى فى أخريات حياته بهذه النظرات الحزينة فيما يكتنف الحياة من ظلال وظلمات ، نجد فى روايات جونسون تحولاً مطّرداً من الجو البشوش نسبياً فى ماباة ... Every Man إلى مرارة ماباة فوليون وزرابتها التى لا تخفى على أحد . وليس يخفى أن اقتقار ما نسميه ماباة الطرز ، إلى الفكاهة دليل على وجود إحدى المخالفات الكثيرة فى مسمياتنا الأدبية ، وواضح أن السبب فى هذا هو التعديل السريع الذى يطرا على معانى

(١) هذا ما يذكرنا بإلى الروى الذى كان أعظم هجاء فى الشعر العربى وأشدّ المشائين (د) .

المصطلحات التي يستعملها النقاد . وقد يكون من الأسلم أن نسمى ملاهى جونسون « الملاهى الواقعية » أو « ملاهى الذر » ، لنُفرّق بهذا بينها وبين الملهاة الرؤفانية بجوها الفياض بالانسكابة ، وانفرد بينها وبين الملهاة السلوكية الأحداث منها عدا .

الملهاة السلوكية :

إن الملهاة السلوكية هي ، كما يوحى بذلك اسمها ، نوع مختلف كل الاختلاف من ملاهى جونسون . لقد نجد طُرُزا في ملاهى إنردج وكونجرى وفاركهار وقانبرج ، إلا أن هذه الطرز ليست طرزا شديدة التبدل والوضوح بالدرجة التي تقينها في ملاهى جونسون ، ثم نحن نجدها تشتمل ، فضلا عن ذلك ، على خلاف ملحوظ في تصورهما . فلقد رأينا أن الطُرز في ملاهى جونسون هي لمسات خُلُقِيّة صارخة مبالغ في تصويرها ؛ وأسماء شخصياته المسرحية ذاتها داليل على ذلك . ففي ملهاة ... Every man نجد Deliro (الهاذى أو المخطف) وسورديدو Sordid (الوضع أو الخير أو القذر) وفَنجُوسو Fungoso (المعمل أو الطفيل أو الذى لا شأن له) وشِفَت Shift (الحِيتلى) ؛ وقولبون وكور باشيو في ملهاة الثعلب هما من قبيل تلك الأسماء ... وهى كلها تدلنا على اتجاه نشاطه الخلاق . ونحن نجد عكس هذا في الملهاة السلوكية ، فالطرز قلما تكون فيها لمسات من الأخلاق المبالغ فيها . إن « الطرز » أو « الأخلاط » ، إذا استبقينا اللفظ القديم كما شرحناه آنفا آتية — فى الإنجليزية — من التقاليد والعادات وألوان العيش التي تعج بها الحياة الاجتماعية ؛ فهذان نرقل ولورد بلورنل في ملهاة The Plain Dealer ، وهذان لورد فروث وسير بول بليانت في ملهاة The Double Dealer ثم وتود وبنديولانت في ملهاة The Way of the World ، ثم

سير هارى ويلدريز والليدى بنى مورديشيز فى القرن الثامن عشر — كل هؤلاء أشخاص يستمدون صبغة فكاهتهم من حماقات زمنهم الاجتماعية ، لا من حماقات البشرية الغريزية . والشراسة لم ترد كثيراً فى الملهاة السلوكية ، لكنها وردت بكثرة فى ملاهى جونسون ، وذلك بالضبط ، لأن الشراسة لمسة من الأخلاق ، وليست صفة فائجة من عرف اجتماعى .

إن العنبران الذى جعلناه لهذا النمط من المسرحية — ملهاة السلوك — هو بالطبع عنوان مشتق بمخاديفه من حماقات المجتمع وتقاليده التى تصورهما مسرحيات العصر ؛ إلا أن لفظة « السلوك » نفسها معنى أعمق ، وأكثر أهمية من حيث الموضوع الذى تسكتب فيه ، من معناها العادى ... معنى ربما انتفعنا به فى تحليل أدق للخصائص التى يتميز بها هذا النوع . فى الفصل الثانى من ملهاة The Double Dealer نجسد الليدى فروث نتحدث إلى سنثيا قائلة : « أقسم على أن ملفونت سيد ظريف ، إلا أتى أحسب أنه يفتقر إلى سلوك » ؛ وهنا نساها سنثيا متعجبة : « سلوك ! وما ذاك يا سيدى ؟ » ، وتجيها الليدى فروث شارحة : « بعض السجايا المميزة ... مثال ذلك بشاشة طالعة bel air مستر يوسك أولاً جبينه ... جلال مولاي ... هذا الجلال المريب الذى هو الرقة نفسها ... أو شيء ما ينبع من صميمه هو ... شيء ينبغى أن يبدو ... أن يبدو ، لا أستطيع أن أقول يبدو ماذا ، فهذه الفقرة التى اقتبسناها هنا تدلنا على أن عبارة « ملهاة السلوك » تشمل على شيء أكثر مما يقادى إلى الذهن أول الأمر . فالسلوك يمكن أن يعنى صراحةً الطرق التى يسلكها الناس فى الحياة ، وفى هذه الحالة يمكن أن تنطبق التسمية على ملاهى جونسون ، وعلى ملاهى فترة عودة الملكية أيضاً . وقد يمكن أن يعنى تقاليد مجتمع متصنع ؛ كما يمكن أن يعنى شيئاً فيه حصافة وفيه بهاء يتصف به الرجال

أو النساء ، لا مزاجاً مشتقاً من فطرة أو مزاج طبيعي ، ولكن ظرف أو سجية ناشئة عن التهذيب المُصنَّفِي ؛ شيء مما يبدو Jene-sca-y-quoysh^(١) فإذا كان السلوك هو ما يتضمنه المعنيان الأخيران أصبح لا ينطبق إلا على ملامى إردج وكونجريف فقط .

وعلى هذا فإدلة ملامى فترة عودة الملكية . وشخصياتها تختلف اختلافا ملحوظا من مادة ملامى جونسون وشخصياتها ، على أنها يتشابهان من حيث أمكنة الحوادث ؛ وجميع ملامى فترة عودة الملكية بلا استثناء تجرى حوادثها في حدود مدينة لندن . وقد مزج سدلي Sedley بين أسماء وهمية وأسماء حقيقية في ملهاته بللاميرا Bellamira . والظاهر أنه أتلف ملهاته هذه بفعله ذلك ، على أن أحسن كُتّاب هذا العهد تحاشوا الوقوع في مثل هذه الغلطة ، وكانوا يستمسكون استمساكا شديدا بالعرف الجارى في المجتمع اللندنى . وما إن أخذت الملهاة السلوكية تخرج من هذه المدينة إلى الريف ، كما حدث في ملهاة فاركهار المسماة The Recruiting Officer حتى قضى عليها بالانحلال . ولم تستطع قط أن تنتقل إلى آفاق ثاليا الشيكسبيرية الأسطورية ، ولو قد فعلت لقضى عليها الذبول هناك ، كما يذبل النبات الذى ترعرع في أبيض في دفاء المنازل إذا نقل إلى دهرير الخلاء الطلق . ولقد كانت ملامى عودة الملكية أيضاً تشاطر ملامى جونسون روح أماكنها ، إلا أنها في مشاطرتها تلك الروح بدلت فيها . فلقد رأينا أن ملامى جونسون كانت تعتمد على اللز الذى يعد جزءا مكلا للملهاة السلوكية . على أن هذا اللز حينما عاد إلى الظهور مرة أخرى كان قد تغير تغيراً كلياً . إنه لم يعد بهذا اللز الذى ينضج بما في نفسية السكاتب من أفكار ومن بعض التشاؤم كما كانت حال جونسون ، لكنه أصبح لمزا لطيفا حينما صادرا عن قوم لطفاء يلزون به حماقات أولئك الذين يحاولون

(١) معنى هذه العبارة تتضمنه الأوصاف السابقة .

الدخول في دائرتهم اللطيفة الظريفة . لقد كان لزاثير ضحك الضاحكين على
المالات المتسكمين والمختئين المتأقين وأدعياء الأكل ، والمختالين ومدعى
المعرفة بالفنون . وإذا استثنينا ويكرلى رجل النخوة ، الذى « صب
أسواط عذابه على الجيل البسكء » نجد أن هذا اللمز لم يصبح
مرارة قط ، ولم يرد على أن كان نوعا من الزرابة التى يصعب على الناس
لرضاؤها ، ولم يقتصر أمر ملهاة السلوك بطبيعة الجال على اللمز ، فقد
استخدمت أيضا عنصر البراعة فى التندر ، ذلك العنصر الذى حام
جونسون حول حماءه . ولم يرد ورده إلا قليلا . ولمز جونسون هو المزمز
المبالغة والمغالاة ؛ فهو لا يفعل فعله بواسطة خيال خصب ، ولكن
بواسطة صفعات ثقيلة على أم القفا ؛ ولقد أهملت الملهاة السلوكية ذلك
جميعا ؛ لقد كانت ملهاة رقيقة دقيقة أنيقة ، ومن أجل هذا آثرت اللمز
باستخدام هذا الذى نسميه « مزاسا esprit » وهو الذى يتوقف فى جوهره
على عنصر عدم الملاءمة بين فكرتين ، أو بين فكرة وهف ؛ وطريقته
تختلف اختلافا كبيرا عن طريقة الكتاب فى عصر إلزابث ، كما تختلف الطريقة
المذكورة أخيرا عن فكاهة شيكسبير ، تلك الفكاهة اللطيفة التى تسلم
الإنسان لجور من الخيال .

وبكاد يكون من الأمور المحتومة ، ونحن نبحث فى ملهاة السلوك ، أن
تواجهنا مشكلة الأخلاق morality . والملاهى السلوكية النموذجية
التي ظهرت فى فترة عودة الملكية تفيض بالمبارات والأفكار الخليعة
والمواقف الماسجة بصورة تجعل من العسير علينا أن تتناسى هذه المشكلة .
ولقد تحدثنا قليلا من قبل عن هذا الموضوع ؛ إلا أنه يحتاج هنا إلى مزيد
من الإيضاح الذى لا ينف عند الإشارة إلى أن هذه الملاهى التى كتبت
فى فترة عودة الملكية لم يمكن أن تفك بما فيها من خلاعة من أعين أهل
العصر الحديث ؛ ولم تكن الملهاة السلوكية قط هى التى تحتكر جانب

الخلاقة في ذلك العهد ، فقد كانت جميع أنماط الملاهى التى صدرت بين عام ١٦٦ ، ١٧٠٠ قد لطنحتها براعة الإثم التى كانت تجرى بالحناء في ذلك الزمن . على أنه من الممكن فى الواقع أن نقول قولاً لا يتسرب إليه الشك إن ثمة عناصر خبيثة يعثر عليها فى الملاهى التى ليست من نوع الملاهى السلوكية ، من ملاهى ذلك العهد ، وهى ملاهى لم تستفص شهرتها ، بل لأنها عناصر أشد خبثاً مما فى ملاهى لثردج وكونجرىف التى يسهل علينا الحصول عليها . وما يسترعى الانتباه حقاً أن رجلاً مثل شاذول ، فى ملهاته *The Squire of Alsatia* ، حيث يقسح صراحة على منوال جونسون ، يبدو مبتذلاً ابتداءً لا يمكن التعبير عنه ؛ بينما نراه فى ملهاته *Bury Fair* ، حيث يظهر فيه ، من غير شك ، أثر ملاهى لثردج ، تقياً عفاً بما لا يقاس ، حتى لو حكمنا عليه بمقاييس الذوق الحديث .

وقبل أن نصدر حكمتنا على هذه الملهاة السلوكية لما تفيض به من نهائون كبير بالقيم الأخلاقية ، فلا بد أن نضع نصب أعيننا أموراً شتى ؛ أولها أن الملهاة السلوكية من ضروراتها أن تكون ملهاة ذهنية ، إذ لا تمس العواطف ولا تسمح بالإبانة عنها بصورة فعلية مهما يكن أمرها ؛ وهى لهذا السبب لا شأن لها بأى طريقة من الطرق بعواطفنا ، بل هى تنجيه على الدوام إلى عقولنا ومنطقنا بصفة خاصة . والتندر فيها تنذر ذهنى خالص ، والتذاذنا لمياه يأتى من ناحية عقولنا لا من ناحية قلوبنا ؛ وهذه السمة الذهنية التى تنسب بها ملاهى لثردج وملاهى كونجرىف تجعل ما فيها من ألوان المجون والابتذال قليلة الضرر على التحقيق ، بالقياس إلى غيرها من الملاهى . والكتاب الخليع حقاً هو ذلك الكتاب الذى يتلاعب بعواطفنا ، تاركاً عقولنا ورامه ظهرياً . والخلاعات التى تفيض بها ملاهى قرة عودة الملكية قلباً تستخدم ، إذا هى استخدمت ، إلا لىكى تثير ضحكة من ثنايا النكتة التى تنفذ تلك الخلاعات من خلالها . ويطلب

من الجمهور هنا أن يكون بليد الإحساس بلادةً عالةً . وبلادة الإحساس هذه تفل من غرث ما عساه أن يكون ذا أثر مسمى لولا هذه البلادة ، وتجعله عديم الضرر .

وملهاة السلوك قد اهتمت أشد الاهتمام ، فضلاً عن ذلك ، بهذا الاتجاه في جميع الملامى الراقية ، وبالأحرى بالشخصية المتكسفة ، والموضوع المتكسّف ، إنها ملهاة واقعية ، ولكن واقعتها لم تكن كواقعية ملاهى جونسون الذى كان يعتمد أن يعرض لنا فيها عن طريق "طُرْزِه" أو عن طريق أنماطه لمسات من الحياة في عصره ، إننا نجد فيها قدراً ضخماً من التلبيحات إلى أحداث عملية ، وموضوعاتها مستمدة في كثير من الأحيان من بحريات الحياة الحقيقية في عصره . والملمهاة السلوكية تعطينا هي أيضاً صورة من الحياة الواقعية ، إلا أنها حياة واقعية داخلها الاصطناع ؛ وأكثر من هذا أنها هذه الأجزاء من الحياة الواقعية الأقرب إلى الأنخيلة والأوهام ، أو أجزاؤها التى تكاد تكون في نظرنا أقرب إلى الأمور غير المادية . وهذه هي الحقيقة التى وفق لامب إلى اكتشافها في موضوعه : بحث في الملمهاة الاصطناعية في القرن الماضى ^(١) . وهذا الموضوع وإن خالطه شيء من المبالغة ، وقد بذل شيئاً من قيمته ، إلا أنه قد أحاط بحقيقة هذا النوع الفريد ، مما أبدعه الكتاب في ميدان التأليف المسرحى . ولقد حاول كل من لاردج وكونجرىف محاولة لم تنقطع في رسم ملامح الحياة الأكثر تهذيباً في أيامهما - وبالأحرى ما كان عصرهما يتسم به من بهجة وفطنة وظرف . وقد حاولا كذلك أن يَصْنَعَا السلوك الذى كانا يصوران ، وبعبارة أخرى ، أن يصورا ذلك السلوك في أروع صورهِ لطفاً ورحانية . وعلى هذا ، فنحن حينما نقول إن هذه المسرحية مسرحية واقعية من حيث

(1) On the Artificial Comedy of the Last Century.

أنها تعطينا صورة من الحياة المعاصرة لها في بيئة عاصمة البلاد التي ظهرت فيها، فواجبنا أن نعيد هذا القول بالنص على أن تلك المسرحية لا تعطينا إلا صورة لنواح معينة فقط من الحياة المعاصرة، وأنها تعالج تلك النواحي بطريقة خاصة بها .

ثم لا يزال أمامنا أمر جدير بالنظر في ختام هذا البحث ، فالمهمة كما رأينا من قبل هي ما يشير ضحك المجتمع الراقى على انحرافات وأمور شاذة معينة . ولقد كان مجتمع عودة الملكية مجتمعاً غريب التكوين ، لا يشبه مجتمعنا الحديث ولا مجتمع عصر إليزابيث ، ولهذا ربما كانت الأشياء التي تعد في نظره أشياء شاذة أو منحرفة لا تمت إلى فكرتنا عن الانحراف بأية صورة من الصور . فإذا كان لنا أن نزن هذه وزناً صحيحاً لزم أن نضع أنفسنا بقدر المستطاع في موقف العملية من أهل القرن السابع عشر ... يجب أن نلم بتاريخ الحياة ودقاتها في هذه الفترة إلماماً صحيحاً ... يجب أن نستيقن من أن الزوج النيور في ذلك العهد ، وفي هذا المجتمع الراقى بخاصة ، كان شخصاً مضحكاً حقاً ، لا شيء إلا لأن غيره الأزواج في مثل ذلك المجتمع كانت شذوذاً في العرف وانحرافاً عن التقاليد . ومن هنا لم يكن يمكننا تصور الزوج النيور إلا كشروع للبهس المضحك ، ولم يكن يمكننا تصرير استفاله إلا على أنه لون من ألوان المزاح ، فالذي قد يكون في نظرنا موضوعاً مثيراً للرائ ، بل ربما موضوعاً فظيماً ، يزيد في نظر هذه العملية من أهل القرن السابع عشر على أن يكون مصدراً ، بل مصدرأ أصيلاً ، للضحك .

ونحن ، بناء على ذلك ، حينما لا نستطيع أن ننكر أن ثمة كثيراً من الفقرات في روايات لثردج وكونجرريف تبدو في نظرنا اليوم شديدة الابتذال ، شديدة الهُجر والفحش ، يحدربنا عندئذ أن نحاول ، صادقين ، أن نستذكر روح عصر تلك الملامى ، وفوق هذا ، أن نربط بين مادة الضحك فيها وبين مظاهر الضحك وأسبابه في أزمان أخرى وأما كن أخرى .

الملمهة المذبذبة :

إن الملمهة السلوكية التي من هذا النوع ، في جميع مقاصدها وأغراضها كان أمرها قد تلاشى في أوائل القرن الثامن عشر بمجرد أن تلاشى مجتمعها الخاص الذي وجدت هذه الملمهة من أجله . والواقع أن كونه مجرد دهناتها الأعلى ، كان قد ولد قبل أوانه بعشرين عاما ؛ والمحقق أن الملمهة السلوكية كانت لا تزال ماضية في سبيلها ، ولكن في صورة معدلة ، لقد كان تلاشيا من حيث شكلها الأصلي بسبب اندفاع ذوق الجماهير إلى الناحية العاطفية ، إلا أنها مع ذلك استمرت في الظهور ، ولكن في تلك الصورة التي أطلق عليها في القرن الثامن عشر اسم : الملمهة المذبذبة . وهذه الملمهة المذبذبة هي الملمهة السلوكية التي كانت تناسب الطبقة الراقية — والتي لم تكن أرسقراطية بطبيعتها — في هذا القرن . والتي جاءت بعد الطبقة التي كانت تماثلها في عهد شارل الثاني ؛ ولقد كان أول استعمال هذه التسمية ، على ما يظهر ، على يد أديسون في نفس السنوات التي شهدت تطور هذا النمط ، إلا أنها لم تتضح بمعناها الصحيح في أي مؤلف كما اتضح ذلك في هذه المقدمة التي لا يعرف كاتبها ، وهي مقدمة المجلد الثالث من كتاب : المسرحية البريطانية الحديثة The modern British Drama (١٨١١) . وقد ورد وصف ملمهة الزوج المهمل The Careless Husband (لكاتبها سببر Cibber) على أنها : أول ملمهة مذبذبة شهدتها المسرح الإنجليزية ، كما أنها طليعة عدد ضخم من طبقة من المسرحيات التي تشبهها والتي تختلف من الروايات السابقة في أنها لا تصور لك عملية تزوة جامحة من نزوات النفس مندفعة في سورة عنيفة إلى إنجاز شهوراتها ؛ إن هذه المسرحية لا تصور لك حالة الإنسان الطبيعية . بل حالته المضطربة . إنها لا تعرض لك الأخلاق وهي تعمل

تحت سيطرة شعور طبيعي ، بل تعرضها وهي محجوبة عن ميولها الأصلية بواسطة عادات الحياة العليا وقوانينها وطقوسها .

ونلاحظ وجود شيء من سوء الفهم هنا بالطبع ، مرجعه بأكمله على الأرجح إلى أديسون ، ولكن الخصائص التي تتحدد على هذا النحو هي الخصائص الخاصة للمهذبة . فجيل الملكة آن والجيل اللاحق منه والذي غير بمتصف القرن الثامن عشر كانا كلاهما جيلي عواطف رقيقة مرهنة وأقل أرسقراطية من حيث صبغتهما الطبيعية من جيل الملك شارلز ، لقد كانت الصبغة الذهنية لا تزال تغلب عليهما ، إلا أن التغييرات الشاسعة التي حدثت في الستين التالية لثورة سنة ١٦٨٨ قد تركت آثارها في الطبقة الراقية وفي المسرح ، ولقد ازداد الجيل نفسه خنوثة عما كان من قبل . وكانت السكفة والمظاهر تسيطر على حياة الطبقة العليا من المجتمع ؛ وهذه الكلمة وتلك المظاهر هما ما تصوره لنا تلك الملاحى المهذبة ، ومن ثمة فند تلاشى كل ما كان في المسرحيات الأقدم عهدا من سمات الرجولة والشهامة ؛ ثم إذا كانت ملاحى عودة الملكية قد عرضت لنا صورة المجتمع أشد اصطناعا عما عرضته علينا ملاحى جوفسون ، فلقد كانت هذه الملاحى المهذبة أكثر اصطناعا بمراحل من ملاحى لئردج وكونجريف . لقد كانت الملاحى تنزهه عن إيراد معظم الخلاعات وألوان المجنون التي كانت تشوه الملاحى القديمة من وجهة نظر النقاد الأخلاقيين ؛ أما الدبسة فكانت سوقها نافقة في تلك الملاحى ، إلا أنها كانت دبسة تستخفى عن الأنظار في أستار مصطنعة . . . وفعلنا عن هذا . . . فند كانت دبسة تتخللها مواطن الرقيقة التي تسموها سمرا كبيرا ولقد قرر كاتب مقدمة كتاب المسرحية الإنجليزية الحديثة ، أن ملهاة الزوج الشاك : The Suspicious Husband تنفرد من بين الملاحى بأنها مثل اسمى للملاحى المهذبة في عهدها الأخير ؛ ونحن نجد في هذه المسرحية ، بالرغم مما تفيض به من

الترخص في مشاهد الشراب والغزل ، مسحة دافئة من العواطف الرقيقة .
ونلاحظ أن ألوان السلوك الحشنة قد حل محلها جو من التأدب واللياقة .
ثم إنه إذا حدث أن وقعت أنظارنا على ما يلوح لنا أنه أمر يمت إلى الرذيلة
يطرف في بعض المواقف التي تقسم بشيء من اللسان والملق فإن عناصر
الترخص وانطلاق الشهوات الأشد قذارة لا تلبث أن تتلاشى ويحل محلها
روح أكثر احتشاماً ولياقة .

على أننا نجد في هذه الملمة المبهية شيئاً أكثر من أن يكون مجرد هذه
النعمة الأخلاقية التي تفصلها من الخط الأقدم منها عهداً في تاريخ الإنتاج
المسرحي في عالم الملمة . فإراءة التندر التي تميز ملاهى كونيغريف لا يكاد
يكون لها أى شأن فيها ؛ والضحك لا ينشأ فيها من التخييلات ذات الدعاية
الحلوة التي يبتكرها أناس لودعيون أو توا نصيباً وافرأ من الذكاء ، بل
ينشأ من ضروب التكلف التي يتسم بها هذا المجتمع ذو السلوك المفتعل . فهذه
الليدى بتي مودش ون يلود بها من الظرفاء ليسوا من الخلق الأصيل في
شيء ، وإن كانوا على جانب من الذكاء في ناحية من النواحي ، لكنهم مع
ذاك لا يضحكوننا بسبب حضور بليتهم وسرعة نادرتهم بقدر ما يضحكوننا
بمظاهرهم المتكلمة المستظرفة ، وأسلوب حياتهم الشديد الاصطناع . إن
أبطال الملاهى السلوكية الأقدم عهداً هم عادة أناس عاديون - أمثال
كيرلس وكورتين ... وبوجارد - أو تلك الذين يضحكوننا تارة على أهل
التكلف المبالغ فيه أشد المبالغة ، وعلى أهل الجمالة الجاهل تارة أخرى . أما هنا
فتصبح الحماقات بمكان البؤرة من الصورة ، كما يتلاشى منها الناس العاديون .

ملحمة الرئيسة :

إن ثمة نمطاً من الملمة استطاع أن يحتفظ بوجوده دائماً تقريباً خلال
المدة الطويلة التي غيرها منذ أنت وجوده في أيام فلنشر حتى نهاية القرن

الثامن عشر ، وهو نمط ظل مستقلا بنفسه عن الملهاة السلوكية ، وسليتها الملهاة المهذبة ... أما هذا النمط فهو ملهاة الدسيسة . ولعل من النادر أن نجد ملهاة خالصة من هذا النوع . ولكن يوجد عدد لا يحصى من الملهاهى التى تجعل من الدسيسة عنصرًا بارزا من عناصرها ولذا يجدد بنا أن نجعل هذا النمط فرعًا قائمًا بذاته . وينشأ الضحك كله أو جله فى هذا اللون من الملهاة ، كما يدل عليها اسمها . من صنوف التخنى والدساتس والتعقيدات التى تقوم عليها عقدة الموضوع وفى بعض ملاهى قلنشر ، وفى جميع ملاهى مسز بين Mrs Behn ومسز سنثليفير (Mrs Centlivre سفتيفيم وجنيه) تتركز عناصر الإمتاع كلها فى المعالجة الباردة لسلسلة من المواقف التى رسم هؤلاء خطتها رسما دقيقا ، تلك الخطة التى تؤدى إلى أخطاء مضحكة لاحصر لها وإلى نهايات مسلية . وهذه الملهاة تقع بوجه الإجمال دون تلك الأنماط التى كنا نتناولها بالفحص بشوط كبير وذلك لصلتها الوثيقة بالمهزلة ، وإن اختلفت منها فى أنها عادة لا تستعمل هذا الهزل السمج أو الحوادث الغليظة فيما يدعو إليه تطورها . وفى أحوال كثيرة جدا لا تقبى تعقيدات ملهاة الدسيسة إلى شيء ، اللهم إلا مجرد المواقف المضحكة ، هذه المواقف التى ترجع عوامل الإضحك فيها إلى ما تعرضه من ألوان التناقض وعدم الملاءمة الذهنية . ولا يمكن أن يشتمل هذا النمط من الملهاهى على شيء من الفككة الباردة أو شيء من الفكاهة بصورة عملية ، بل لا يمكن أن يقبل ولو شيئا قليلا من اللمز ، وكل مايبعد هنا فيه هو ملهاة المواقف الخالصة التى نجدها قد تطورت كأحسن ما يكون التطور الرفيع المسلى . وملهاة المواقف هذه — كما رأينا — قيمة الذاتية الممتازة ، ويجب أن يكون لها مكانها الكريم بين الأساليب الميسرة لكاتب الروايات المضحكة . على أن ممكن الخطر فيها هو أنها تصبح إذا بولغ فيها ، شيئا تافها رتيا ، ثم لا تلبث مشاعرا ناهة وتقولنا أن تستغنى بالتدريج . ومن مساوئها أيضا أنه بمجرد أن يبطل ما فى تطور الموضوع

من جدة وطرافة ، فإننا لا نستشعر فيها أى مسرة ، ولا نجد لها أية قيمة .
أما ملهاة الدسيسة فعلى العكس من ذلك تماماً ، إذ أنها أكثر شمولاً وأوسع
أفقاً من كثير من الأنماط الأخرى . والدسيسة التى تعرضها لا تنقيد بزمان
أو مكان ... لأنها توجد فى عالم من صنعها هى ، وهى لا تزخرف لنا سلوك
الناس فى زمن بعينه ، وموضوعها هو البسط المداعب المرح للإنسانية كلها .
ولهذا كان واجبنا ، ونحن نكتب على دراستها أن نأخذ حذرنا ، فلا تقع
فى أحد طرفى الإسراف : يجب أن نأخذ حذرنا فلا نعيها بسبب أن ما يلذنا
منها سطحي محض ولا عمق فيه ؛ ويجب أن نأخذ حذرنا أيضاً فلا نسرف
فى الثناء عليها بسبب المهارة التى يتطور على ضوئها الكثير من هذه الملامى .
وملهاة الدسيسة تقف على القطب الآخر من عالم الخلق المسرحى ، وإذا وقعت
مسرحة من نوع The way of the world على القطب المقابل ، إذ
أن إحداهما تهتم اهتماماً مطلقاً على المظاهر الخارجية للإضحاك ، بينما تقوم
الأخرى على البسط الذهنى لحسب . وأسمى أنماط الملهاة ، وبالأحرى ذلك
الذى يلقى أوفر نصيب من النجاح فوق المسرح ، وأوفر نصيب من العناية
فى الدراسة هو ما كان مزيجاً من هذين النوعين بعامة .

الباب الرابع

الملحاة المفجعة

إلى هنا نكون قد استعرضنا الملاحح الأساسية لتينك الصورتين من صور التعبير المسرحى ، وهما الصورة المفجعة ، والصورة المضحكة ، اللتان اشتهرتا منذ عهد أرسطو بأنهما الصورتان الأساسيتان بين جميع صور التأليف المسرحى ؛ واللذان تصالحيان فى الوقت نفسه لأن تكونا مقياساً للنظر فى أنماط أخرى ؛ على أنه كان يوجد فى أيام اليونان فضلاً عن هذين النوعين المسرحية الساتيرية Satyric وهى نوع يختلف عن الملهاة وعن المأساة على السواء ؛ بينما كان بعض الكتاب المسرحيون ينتجون أحياناً أخرى من المسرحيات متفرعة من المسرحية المفجعة العادية التى تتهى بالوفاة ، أو يدخلون بعض عناصر التضحيك فى روايات ليست مضحكة بحال من الأحوال . على أننا نجد ما هو أكثر من هذا فى تاريخ المسرح الرومانى ، فقد كان ثمة كاتب لاتينى واحد على الأقل ، ربما كان يأخذ بسنن الملهاة الإيحائية الأكثر تحمراً ، يجرى تجاربه فى كتابة مسرحية مضحكة ذات شخصيات مأخوذة من أساطير البطولة وأقاصيص الآلهة . وعلى هذا فقد كان ثمة سلف كلاسي صالح لهذا النمط من المسرحية ، أو بتعبير أدق لأنماط من المسرحية كانت تبرز فيها توابع المأساى والملاهى العادية بصورة أو بأخرى . وعند ما قام مسرح جديد فى أثناء عصر النهضة ، وبخاصة عندما أخذ هذا المسرح يزدهر فى إنجلترا ، حيث أتاحت حرية التقاليد الرومنسية الفرصة لتطورات أبعد مدى ، أخذ هذا الاتجاه نحو المزج بين النوعين يزداد أكثر فأكثر ، مما كانت تليجته قيام أنواع متباينة تبايناً شديداً ، منها الملهاة الرومنسية ، والملهاة المفجعة لصاحبها يوموت وفلنشر ، والمأساة التى يتخللها كثير من التفرج المضحك ؛ ثم نشأت فضلاً عن ذلك كله ، وبفضل ما حدث من التبدل فى وجهات النظر الاجتماعية ، الملهاة العاطفية الرقيقة حيث كان الضحك يمتحن جانباً فى سبيل تأملات أخلاقية وأنجنان عاطفية

نظريات فى الملهاء المقبعة :

إن مشكلة الملهاء المفجعة والمأساة ذات النهاية السعيدة القرينة الصلة بها هى من المشا كل التى طالمنا تناو لها الأقدمون بالبحث . ولقد كان نقاد النهضة الإيطاليون لا يرون بأساً فى معظم الأحوال فى أن تنتهى المأساة نهاية سعيدة . وقد كان جيرالدى شنتيو G . Cinthio ، وسكالجر ، وكاستيلفرتو يميزون هذا النوع بالإجماع ، وتبعهم فى ذلك كثيرون من أصحاب النظريات الفرنسيين ، أمثال لاتاي La Taille وفوكلان Vauquelin ولم يكونوا يحفلون عادة إلا بفرق واحد هو أن النهاية السعيدة فى المسرحية الجدية لا تبدو كونها نهاية لا تحقيق فيها كآثرة بأحد ، أما فى الملهاء فالسكوارث أشياء لن تهدد أحد فى نهايتها ولقد رأينا فى بحثنا لوحدة العمل (أى وحدة الموضوع) أن المشكلة الفرعية الخاصة بملاءمة ، أو بالأحرى بجزء المزج بين عنصرين خالصين من الأسى والضحك كانت من المشا كل التى توفر عليها الباحثون كثيراً ؛ وكان البعض يحاولون الدفاع عن هذا النمط الحديث بالاستشهاد بالطبيعة . ولا مندوحة من استبعاد هذا الدفاع من النظرة الأولى ، إذ أن احتذاء الطبيعة احتذاء صادقاً ليس هو المحك الذى يكشف عن قيمة المسرحية ؛ وكم فى الطبيعة من أشياء لا يمكن أن برضى الذوق السليم عن مسرحتها ، ولا بد من العناية بإقامة الانسجام فى عملية المزج بين الأساليب المختلفة للحياة العادية قبل أن نجمع بينها بصورة فنية فى مسرحية واحدة . إن المسرحية تقوم على الحياة ، لكنها الحياة المختارة المثبتة المتدفقة الأجزاء . إنها تصور أحوال عقولنا وقلوبنا محررة ، وقد وضعت بمزول عنا فى صورة تأخذ على العيون مساربها . إن المسرحية ليس لها قوانين خاصة بها فقط ، بل إن لها لمميزات خاصة بها أيضاً . إنها الحياة والأخلاق الإنسانية تسامتا بينهما ووضعناهما فوق مستوى من الوجود جديد ، حيث

تسيطر قوانين أخرى وعادات أخرى غير تلك القوانين وهذه العادات التي تسيطر في هذه الأرض ، ولهذا فنحن لا نستطيع أن ننقد هذه المسرحية من وجهة نظر الوجود الطبيعي .

المرج بين المأساة والمهارة :

ونحن حينما نقتفل من النظر المجرد إلى التطبيق العملي ندرك من فورنا ، وحينما نستعرض أولا تلك الروايات المفجعة التي أجاز المؤلف أن يدخل فيها عنصراً معيناً من العناصر الضاحكة ، أن مثل هذه المادة الضاحكة يمكن استخدامها بأغراض ثلاثة جد مختلفة ، وفقاً لأهداف الكاتب المسرحيين الأساسية ، وهكذا يمكن استعمال النقص الضاحك ، بادیء ذي بدء ، بوصفه عنصراً مابيناً للعنصر المفجع لحسب . وفي هذه الحالة ندر أن يثير ، أو أن يقصد به أن يثير ، أى شيء من الضحك . ومشهد البواب (الخاجب) في مسرحية ماكبث هو مشهد ضاحك إذا شئنا له أن يكون كذلك ، إلا أنه يكون نوعاً من التلمی البشع الذي لا نستخدمه إلا لنزيد من شناعة الحوادث الجارية داخل القصر ، فهو بدلاً من أن يخفف من وطأة التوتر المفجع في سلسلة حوادث الموضوع ، يزيد لها ضغطاً على إباله كما يقولون . ومثل هذا الأثر يحدث مزاج المهرج في مأساة الملك لير ، ذلك المزاج الذي لا يصنع شيئاً إلا أن يزيد في صرامة مشهد الجنون المرعب ، وصرامة العناصر العاصفة ومن هذا القبيل أيضاً مشهد حفارى القبور في هاملت ، فهو مشهد إن تكن أجزاء منه ربما أتاحت مهلة من الراحة للمواطف الشديدة التوتر ، قصد به تأكيد القنوط المفجع بواسطة هذه النكات السكتية الكافية التي راح الحفار يقذف بها العظام البالية والجناحم الخاوية . وفي الحق إننا لا بد واجدون أن معظم هذه المشاهد الضاحكة في غمرة مآسى شيكسبير هي وجه من أوجه التضاد مع لذعة الآسى فيها ، وهي لهذا تزيد استعمار هذه اللذعة

ما تهيئه في نفوسنا من حالة مغايرة ، بدلا من أن تخفف من تملطي مشاعرنا .
على أننا نجد أن الغرض من هذه المشاهد الضاحكة يكون أحيانا هو التفرج
منا من إصر الحزن ، فشاهد الخدم ومشاهد مركوتيو في روميو وجوليت
مى مثال لذلك، ونحن نجد أن العنصر الضاحك هنا هو عنصر من عناصر التسلية
لخالصة ، وقد قصد به إلى هذه التسلية بالفعل ، قصد به أن يكون متنفسا
لراحة أعصابنا في وسط العمل المفجع ، فكان ذلك فعلا . ولم يكن شيكسبير
بتوسع في تطبيق هذا المذهب في التفرج ، ولو أنه كان سمة ملحوظة في كثير
من مسرحيات الحقبة الأولى من القرن السابع عشر . ومن المحتمل تماما أنه
قد أدرك الصعوبة التي ينطوى عليها هذا المذهب فيما يتعلق بالتنسيق النهائي
للأشخاص الفسكين ، وقد جرت العادة بالتخلص من هؤلاء بالموت ، فهذا
مركوتيو يُقتال في روميو وجوليت ومثله برجيتو Bergetto في رواية
Tis pity لصاحبها فررد . على أن نهاية أمثال هذه الشخصيات لا تملأ
نفوسنا بالنكهة الأصلية للمأساة . ونحن نشعر بأن ثمة شيئا غير طبعي
في ميثاقهم ، إن إثارة من الشك تنشب في أذهاننا ، والشك من الأشياء القتالة
لروح المأساة ، ثم تأتي في المرتبة الثالثة بعد هذا تلك المشاهد الضاحكة التي
تربط بينها خيوط من الموضوع المنتظم ، والتي ربما كان تطورها وفقا لخطوط
ذاتية لا تتبع فيها غيرها ، تسير في مراعاة الموضوع الأصلي ، بل ربما كانت
مستقلة عنه أحيانا . ومعظم هذه المسرحيات القائمة على تلك الخطة فينة بالتعرض
للكوارث الفنية ، وحيث تخدم مادة الإهزاء أغراض التباين ، كما هي الحال
في روايتي Silver Tassie وچونو والطاووس لمؤلفهما سين أوكاسي ، يكون
من الممكن أن تتسق اتساقا تاما والمادة المفجعة ، مهما بلغت هذه المادة
في لحظات معينة من ضجيج وجلبة . إن الضحك الذي يتحول فجأة إلى تبسة

مذغورة ، أو صيحة ألم ... الضحك الذى يأتى فى إثر عمل من أعمال الخوف والرعب بصورة تهكمية ماحضة .. إن هذا الضحك يُكوّن جزءاً لا يتجزأ من موضوع أكبر وأهم . ولكن الضحك الذى يقم نفسه بنفسه ، كثيراً ما يكون ضحكاً ناشراً ولا يزيد على أن يحدث اضطراباً وربكة . لقد كان فى استطاع شيكسبير أن يدخل شخصية مضحكة مثل فولستاف فى تاريخ هنرى الرابع ، إلا أنه لم يكن يستطيع أن ينجح فى إقامة الاتساق بين جانبي الهزل والجد فى ذلك بغير الربط بين المادة الهازلة والمادة الجدية ؛ وبغير إخضاع الأحداث التاريخية لجو الخان . إن لدينا الشيء الكثير من الملاحى المفجعة ، ولكن النماذج التى تتوفر فيها المهاراة الفنية البارة الاتساق من هذه المسرحيات عدد جد قليل ، وذلك لأن روح الفجعة الصادق إن هى إلا عروس غيور من عرائس الفن ، ولغيرتها هذه لا ترضى بأن تقترب من عرشها عروس أخرى . ويجب أن نعترف ، على العكس من ذلك ، بأن اتحاد العناصر المتضادة فى مسرحية واحدة يودى فى أحوال كثيرة إلى النجاح المسرحى ، فالمساة التى تحتوى على نغمة عاقبة ضاحكة من نغمات التباين أو التفرج ، والمهابة التى تستثار فيها الأشجان من حين إلى حين هما من المسرحيات التى تأنس إليها ونستظرفها عادة ... هذا ، بينما الميلودراماة تنوع مشاهدتها باطراد ... تلك المشاهد ذات الحركة المشيرة الجدية ، المشوبة بنف من التهريج الهازل المُسيف . على أننا إذا أمعنا النظر فى هذه الأنماط الثلاثة ، لوجدنا أن النمط الأول يستخدم مادة الضحك لأغراض خاصة به هو ، بينما نجد أن العناصر المحركة للأشجان فى ملاء معينة ، أو العناصر الجدية فى الميلودراماة لا تهدف إلى كفالة توتر العاطفة انفعج . ونحن بهذا نعود أدرأجنا إلى أحد أحكامنا الأولى ، وبالأحرى إلى ما قلناه من وجود أنواع معينة من الانطباعات (التي تصد عنها أنواع متناظرة من الفن المسرحى) بعضها يندج فى بعضها الآخر اندماها يقوم على المهابة الفنية ، وبعضها يتطلب من جمهور النظارة الانتباه المركز

التام الذى لا ينفصل بشئ سواء . إن الإثارة الناجمة عن الميودرامية قد ترافق الهرل فى سهولة ويسر ، والأشجان العاطفية قد تسير الفكاهة جنباً إلى جنب ؛ أما المأساة فى ذاتها فتتطلب : أولاً ، وجوب أن يكون أى تمازج ضاحكاً مطابقاً للنغمة المفجعة مطابقة روحية . ثانياً ، وجوب أن تكون أمثال هذه المادة الضاحكة فى مرتبة ثانوية جداً بالنسبة إلى المادة المفجعة .

المهارة العاطفية :

على أنه يبقى أمامنا بعد كل ما تقدم تلك المشكلة الناجمة عن صورة من صور التعبير المسرحى متميزة تميزاً كلياً ، بحيث لا يحتمل أن نسميها لا مأساة ولا ملهاة ، وإن كان هذا الاسم الأخير الذى يدخل فى هذه العبارة « المهارة العاطفية » قد جرى عليها بكثرة كأثرة . والمسرحية العاطفية ليست بالطبع نوعاً واحداً ، وقد كان لها منذ أن فطأت فى السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر تاريخ طويل خصب امتد حتى لحق بالعصر الفكتورى حينما تداخلت مع صور الملاحى الأخرى وكونت أنواعاً جديدة كذلك . وفى أثناء هذه الفترة الطويلة كلها كان التذير المستمر يطرأ عليها شكلاً وروحاً ، حتى لا نرانا هنا أمام نمط واحد يمكن التعرف على ملامحه فى سهولة ويسر ، بل نرانا أمام أنماط عدة لا يمكننا أن تتناولها بالدراسة جميعاً ، أو أن تتناول منها نمطاً محدداً بارز المعالم . ولعل فى اختيارنا لثلاثة من الصور التى تبدو فى كل منها هذه المهارة العاطفية ما ييسر تحليلها تحليلًا تفدياً .

إن المهارة العاطفية لم تكن فى أول أمرها شيئاً غير ملهاة السلوك ، محورة فى فصلها الأخير . وقد طرأ عليها تحول شديد فجأت من الاقتران الأخلاقى ، أو تغير سريع فى مجرى الموضوع . ومن هذا ما نراه فى ملهاة Lovers Last Shift لـ كاتيهاسبر ، Gibber وهى المهارة التى جرى المؤرخون

على اعتبارها البذرة التي نفعاً منها هذا النوع ، وإن لم يتوخوا جادة الصواب في ذلك ، فالبطل في هذه الملهاة بطل عادي من أبطال المدرسة السلوكية ، ويظل أماننا هكذا حتى نراه في الفصل الأخير يشوب ويتوب ويسلك طريقاً من الحياة جديداً ؛ ولقد كان سبباً ، كما نص على ذلك هو نفسه في ختام روايته ، رجلاً أخلاقياً :

ولكنني أقولها مرة أخرى

لقد ظل فاجراً مغلياً أكثر من أربعة فصول يا سادة !
ونحن نلاحظ أن هذا النقط في تلك الصورة الغريبة ليس له أهمية خاصة ، إذ أنه لا يصور إلا مجرد نوع غريب من الملهاة العادية ، شوهتها هذه الخاتمة التي لا تنسجم فيها مع بقية الرواية ، والتي جاء بها المؤلف لا لثقي إلا لكي تسير بعض ما كان يحول بالبال من الخلجات الأخلاقية . وهذه الخلجات الأخلاقية التي تسبق فتجول بالبال هي بطبيعة الحال من أتمه ما يلجأ إليه كاتب . ونحن نلاحظ أن التوبة في ملاهى سبب تستر ودأها في الواقع رُكناً من الآثام .

على أننا إذا مضينا في القرن الثامن عشر قدما ، وجدنا أن هذا اللون الغريب من الملهاة العاطفية (التحولية ١) آخذ في الانهيار ، ثم تحل محله مسرحية عاطفية صحيحة ، قد تشتمل ، وقد لا تشتمل ، على مادة ضاحكة من نوع ما . فإذا حدث أن اشتملت الرواية على مادة ضاحكة لم نجد لها فائشة عن الموضوع العاطفي الخالص أو الشخصيات العاطفية الخالصة ، ولكن عن أجزاء الرواية التي يسودها جو ضاحك معتاد . ولعل للمثلين التاليين يصلحان لتوضيح تلك النقطة . ففي رواية الهارب The Fugitive لصاحبها جوزيف رتشردن ، نجد موضوعاً عاطفياً جلياً يتناول السير ولیم ونجروف وابنته جوليا التي يفكر في تزويجها من لورد دارتفورد . إلا أننا نجد حول هذه القصة الرئيسية سلسلة من الحوادث والفصص الاستطراذية التي يقوم

فيها بكل «الطرز والثبات» ، تقريباً كل من لارون ودونل والأدميرال كليفلاند . ولسنا نقسم ولو مرة واحدة في الجزء الأول من الموضوع والبسط كله ينشأ من المشاهد الثانوية الأخرى ، تلك المشاهد التي يجعلونها جزءاً أساسياً في بناء ملهاة الطرز . ومن هذا أيضاً ما نراه ، في ملهاة السر The Secret لصاحبها إدورد موريس ، حيث يشتد التركيز على الناحية العاطفية حينما ترفض روزا الزواج من هنرى بسبب قهرها ، وحينما يرفض هنرى بعد ذلك الزواج من روزا ، بسبب ما يكتشفه من أن قهر حبيبته كان نتيجة لما صنعه أبوه هو نفسه . فهذا شيء جدى تماماً . والبسط في هذه الرواية أيضاً ينشأ بأجمعه من موضوع ثانوى ضاحك غير الموضوع الأصلي ، يتناول «الطرز» ، المسكونة من ليزارد وعائلته . فهذان المثالان الكبيران الدلالة كما يبدوان ، هما برهاتان ناصمان على أنه ليس ثمة في الواقع شيء عما يسمونه الملهاة العاطفية التي تتفق والقديص الاستطردية ذات الصبغة الضاحكة العامة ، أو التي تنخرط في سلوكها .

ومن هذه المسرحية العاطفية في القرن الثامن عشر نشأت مسرحية المشكلة The problem drama في السنوات الأخيرة . فنحن لا نستطيع أن نسمى «بيت دمية» ، رواية عاطفية ، بل لا نستطيع إطلاق هذا الاسم على رواية مثل «كنديدا» . إلا أننا مضطرون من الوجهة التاريخية إلى التسليم بأن ما كان من أمر روايتي الحارب والسر في نظر أهل الفترة الأولى من عهد الملك جورج هو نفسه ما كان من أمر روايتي كنديدا وبيت دمية في نظر أهل زماننا هذا ، وكلا النمطين يقومان على مبادئ أساسية واحدة ، وليس يحمل أحدهما مختلفاً من الآخر إلا نظرة المؤلف وحدها . وهذا في الواقع يدلنا على أن هذا الاسم نفسه ، اسم المسرحية العاطفية ، هو اسم مضلل : ومستر شو هو بلا شك رجل غير عاطفي في نظره للأشياء . لكنه يتفق

في طرائفه وأهدافه مع موديس ورتشردتن ، ولعلك توافقني على أن المسرحية الأخلاقية ، ومسرحية المشكلة كانتا أكثر لياقة لسكى نسعى بهما تلك الروايات التي تتفق أغراضها وتلك التسمية ، وهى الروايات التي شاعت بين عامى ١٧٨١ و ١٩٢١ ، والتي نطلق عليها عادة اسمى الملهاة العاطفية أو المسرحية الجديدة العاطفية .

نظريه المسرحية الجبرية العاطفية :

لم يكتب شئ كثير عما يهدف إليه الكاتب المسرحى الذى يأخذ نفسه بالكتابة فى هذا النوع من المسرحيات ، إلا أننا نعتز على قليل من الفقرات التى قيلت فى هذا الموضوع ، وبخاصة منذ القرن الثامن عشر ، وهى فقرات تصلح لإلقاء شئ من الضوء عليه . والظاهر أن أول من عني بهذا البحث هو ديدرو فى موضوعه عن الشعر المسرحى (سنة ١٧٥٨) ؛ ويبدأ الكاتب الفرنسى بحثه هذا بقوله إننا عبيد العادة ، وأن هذا لا يصدق علينا فى شئ بمقدار ما يصدق علينا فى ميلنا نحو المسرح . وديدرو لا يؤمن بأن المأساة والملهاة هما فقط النوعان الممكن وجودهما فى فن المسرحية ، بل يقول بوجود « لجوأت » كثيرة بين هذه وبين تلك . وهو يضع أيدنا بوجه الإجمال على أربعة أنواع رئيسية : ١ - الملهاة البهجة ، ٢ - الملهاة الجديدة ، ٣ - والمأساة العائلية الشعبية ، ٤ - ومأساة العطاء . وهذا التقسيم لا ينقصه عدم الدقة بطبيعة الحال ؛ لأنه لا يمكن أن يكون ثمة أى فرق هام بين المأساة التى تكون شخصياتها من أدومة وضعيفة ، والمأساة التى يكون أبطالها ملوكا . ولكن هذا ليس بيت القصيد ، إلا أن الذى له قيمته هو تسليم ديدرو بوجود « ملهاة جديدة » ، و « مسرحية جديدة » ، وتميزهما . تتميزان قاطعاً عن المأساة والملهاة . إن « الدراما » عند ديدرو تتميز من هاتين بفرضها : تتميز من المأساة بتنحيزها عن معالجة ظلمات

الدنيا ونعاساتها ، ومن الملمة بعدم تشدددها في تحقير الرذيلة والضرب على أيدي من يمارفونها. بل باهتمامها بنشر الفضائل، وهداية الإنسان إلى واجباته وترسيخها في ذهنه . وبالأحرى إن كل عمل الكاتب المسرحى الذى يحاول أن يكتب «درامة» هو عمل أخلاقى ، بمعنى أن يفلسف عن الأمثلة العليا للحياة الاجتماعية ، لا أن يفلسف عن أمور ما وراء الطبيعة ، كما يحدث عادة فى المأساة .

ولقد ظهر بعد موضوع ديدرو عن فن المسرحية بحث آخر لبومارشيه اسمه : بحث عن المسرحية الجديدة - (أو النوع المسرحى الجدى)^(١) وذلك فى سنة ١٧٦٧ . وعند بومارشيه أن الغرض من المسرحية الجديدة هو إثارة اهتمام جمهور من الناس فى المسرح ، وجعلهم يسكبون الدموع بسبب موقف من المواقف . إذا هو حدث فى واقع الحياة لنشأ عنه هذا الأثر ذاته فى نفوس هؤلاء الناس . وأول ما تضمنه بحث بومارشيه هنا - وقد أكدته الناقد بحق - هو أن «الدرامة» مرآة للحياة . فهو يقول : «إذا كان المسرح صورة صادقة لما يحدث فى هذه الدنيا ، فواجب بالضرورة أن يكون لاهتمامنا الناشئ من تمة علاقة وثيقة بطريقتنا فى ملاحظة الواقع»^(٢) ، أما التضمين الثانى الذى أخذه عن ديدرو فهو أن مشاركة الإنسان لإنساناً غيره فى حالته الوجدانية هى من يجاها الإنسان الطبيعية :

إن منظر لإنسان شريف ألت به المحن لما يثير الشجن فى قلوبنا، لأنه منظر يمس شغاف القلوب مصاً وقيماً ، ثم لا يلبث أن يتسلحها ، ثم يضطرنا فى النهاية إلى أن نفحص أنفسنا . لمتى عندما أرى الفضيلة تضطهد ، وتقع فريسة للشر ، ومع ذلك تظل جميلة؛ شأنها إلى الأبد؛ جليلة ، شأنها إلى الأبد؛ أثيرة إلى نفوس الناس أجمعين ، حتى فى حماة التماسه - لحينئذ لا يظل أثر

« الدراما ، التي تعرض لنا هذا كله أثرأ مهما ، مزدوجاً ... لأنها الفضيلة .
والفضيلة المحسب ، هي التي تستولى على مشاعري ؛ وتحظى باهتمامي » .
وعلى هذا فيجسده إنما يهدف إلى الدلالة على أن « الدراما الجديدة موجودة
وأنها نوع طيب من الأنواع المسرحية ، وأنها تزودنا بشيء بهيج له أهمية ،
شيء جذاب له مغزاه وأثره العميق القوي ، وأنها لا يمكن أن تبدو لنا
إلا في أسلوب واحد ليس غير ، هو أسلوب الطبيعة ^(١) » .

ولا بأس من أن نقدم للقارئ مثالا ثالثاً لهذه النظرية من نظريات النقد
الخاصة بهذا النمط ، نستخلصه من بحث كتبه الشاعر جولد سميث سنة ١٧٧٢
يعارض به الرأيين السالفين ، وقد جعل عنوانه « رسالة في المسرح أو :
مقارنة بين الملهاة العاطفية والملهاة الضاحكة ^(٢) » . ومن أعجب العجب أن
يبدأ جولد سميث بحثه هذا برأى من الآراء الكلاسيكية التي تقول : إن المأساة
تصور تعاسات العقلاء ، ولأن الملهاة تصور نواحي الضعف في الطبقات
الوضيعة من البشر . ثم يمضي من هذه المقدمة فيقرر أن حناننا الأعلى لا يمكن
أن يستثار من أجل الطبقات الدنيا من الناس — وبالأحرى إننا يمكن أن
نعطف على رجل مثل بليسا ريوس Belisarius . أما إذا كان أمامنا رجل
شحاذ فلا يسعنا أن نستشعر نحوه غير الزاوية على أنه يلاحظ مع ذلك أن نمحا
جديداً من المسرحية قد أصبح محبوباً جداً من الشعب ، وذلك النمط هو الملهاة
العاطفية التي « تعرض لنا فضائل الحياة الخاصة ، أكثر مما تظهرنا على رذائل
هذه الحياة ، وأن التعاسة في حد ذاتها هي التي تركز اهتمامنا في الموضوع

(١) جميع هذه للتطافات من كتاب :

Essai sur le genre dramatique, sérieux.

An Essay on the Theater or : A Comparison between (٢)
Laughing and Sentimental Comedy.

المعروض علينا ؛ أكثر مما يلد لنا مشاهدة خطايا الناس وأخطائهم ، إن جولد سمث يرفض مثل هذه الفظاعة بلا تردد ؛ ثم هو يقتبس ، تأييداً لوجهة نظره رأى أحد الأعران الذى يقرر وهو جالس بلا حراك يشاهد إحدى هذه المسرحيات العاطفية ، فيقول : « إذا لم يكن البعال إلا أحد التجار من أصحاب الدكاكين فلست أبالى أن يطرد من محل لإدارة أعماله فى . فئس ستريت دى . ما دام لديه المال الكافى ليفتح دكاناً جديداً فى شارع سنت جيلز . »

خصائص المسرحية العاطفية :

وهذه الحملة الرعناء غير المنطقية التى شنّها جولد سمث ، تدلنا ، بما لا يقل عما دلّتنا عليه تبريرات ديدرو وبومارشيه الفياضة بالإحساس العميق ، على الصعوبات التى تعترض سبيل تعدد هذا النمط من المسرحية قدما وحديثا . وقد يكون من المناسب هنا أن نقف لحظة لنرى إن كنا نستطيع أن نتبع سماتها الرئيسية بطريقة أكثر دقة . وفى وسعنا أن نقول ، إذا نحن نحسبنا جانباً تلك « المأساة البورجوازية » أو مسرحية الطبقات الوسطى التى يلتوى جولد سمث فيخلط بينها وبين المسرحية العاطفية ، فى وسعنا أن نقول إن المسرحية العاطفية لا تختلف من المأساة فى عدم وجود النهاية غير السعيدة قطعاً ، ولكن فى عرضها للنواحي الجدية بهذه الطريقة التى لا تعمل على إثارتنا ولا تحرك فيها مشاعر الرهبة فى المشاهد المعروضة علينا ، فافتقارها هذا إلى الإثارة وابتعاد مشاعر الرهبة هو الفارق الرئيسى الهام بين المسرحيتين . وهى بعكس ذلك ، لا تختلف من المأساة فى كونها تفتقر إلى الحوادث المخصصة للتسليّة فحسب ، ولكن فى أهداف الكاتب المسرحى « الجدية » أو « الفلسفية » أو « الأخلاقية » ، ويجب ألا نسمح لأنفسنا بهذا الصدد بأن تضللنا كثرة ما كان النقاد يوجهونه من العناية إلى صورة المسرحية فى القرن الثامن عشر . إن الكتاب يلجئون فى هذا إلى عواطفنا المتجاء سافراً ، وبخاصة عواطف

الحنان والعطف (ومن ثمة هذا الاستمسك « بالفضيلة » في بحوث جولدميث وديدرو وبورماشيه) ودموع « الحنان » والدموع « العاطفية » هي على الدوام اصطلاحات مترادفة شاع استعمالها في القرن الثامن عشر . على أن مثل هذا الالتجاء إلى العواطف ما هو إلا مجرد ظاهرة مؤقتة ترجع فيما يظهر إلى الضرورة الرومسية التي لم يكن منها بد لمقاومة التحجر الذهني في ذلك الجيل . وشو لم ير ما يليقته إلى منازلة العواطف في مسرحياته ، وبكاد هذا يكون الشأن في مسرحيات بيورنسن Björnson . وكما كانت الآراء الوجدانية والأفكار « العاطفية » التي تدور حول « الإخاء الإنساني » ، والتي كانت شائعة شيوعا كبيرا في أواخر القرن الثامن عشر ، قد أدخلت مكانها للآراء العقلية الخاصة التي جاءت بها النظريات الاجتماعية في الوقت الحاضر ، وإن ارتبطتا ببعضهما ببعض بروابط أساسية ، فكذلك ارتبطت عاطفية مسرحيات عصر جورج ومبصرحات شو برباط وثيق . . . وإن تسكن الأولى تستعمل الطريقة العاطفية ، والثانية الطريقة العقلية ... وهذا هو كل ما في الموضوع .

فما هو إذن ذلك العنصر المشترك بينهما ؟ إن أهمية الإصرار على عبارة « الواجبات الإنسانية » تتجلى هنا ... والملاحظ أننا لا نجد مداخلة لهذه المشكلة في أي من المأساة أو الملهة . وأنت لا تستطيع أن تقول إن هذه المشكلة قد أثرت في « ماكبث » ، وبالأحرى : هل من الخير للإنسان أن يفلت من أحاييل المغريات أو أن يقع فيها ؟ وهل في « هاملت » مشكلة ما حول الإصغاء للشبح ؟ وهل ينبغي لك أن تصنى بعناية واهتمام إلى ما يقوله لك شبح أبيك أو لا تصنى ؟ ... إن هذا كله لم يكن أكثر من مجرد حافة . إلا أننا نجد أن « المشكلة » قد تأكدت في هاتين الملهتين من ملامى القرن الثامن عشر ، وهما الملهتان اللتان اتفقنا على أنهما أنموذجان يمثلان لتوحيدهما (١) ففي الملهة الأولى نجد أنها العلاقة بين الأب والإبنة ، وذلك عندما يريد الوالد

أن يدفع بابنته إلى ما يبدو تماماً أنه زواج وخيم العاقبة ؛ وفي الملهة الثانية نجد أنها العلاقة بين هاشق وخطيبته ، فمن جهة لأنها فتاة فقيرة تحت الوصاية ، في حين أنه ابن رجل واسع الثراء . ومن جهة أخرى حينما يكتشف خبيبها أن فقرها يرجع إلى أن أباه هو الذي احتجز مالها بالغش والخديعة . فهذا بحق مسرح يقوم على الأفكار العاطفية ، ولهذا كانوا يكتبون له مدفوعين بنفس الأغراض التي كانت تدفع من يكتبون لمسرح الآراء التي تقوم على العقل الخالص الذي قيل فيه الشيء الكثير في مطالع القرن العشرين الحاضر . وهذه المسرحية تختلف من تلك في أنها تقدم لنا شيئين : المشكلة ، ثم الحل الذي يقوم على أساس الإيمان بالفضيلة الطبيعية ؛ بينما يحاول مسرح الآراء العقلية الحديث أن ينظر إلى الحياة نظرة فلسفية ثم يهمل في كثير من الأحيان أن يقدم لها حلاً ؛ إلا أن أهدافهما مع هذا كله متماثلة .

مسكلة المذهب الواقعي :

إن ديدرو وبومارشيه يحتاجان في دفاعهما عن هذا النمط ، بأنه يقوم على أساس من الواقعية . وذلك لأنه يتصل اتصالاً وثيقاً بواجبات الإنسان في الحياة العادية . وهنا نمود أدراجنا إلى هذا الرأي الذي درج عليه السُرف القديم ، والذي قر في الأذهان للقول الذي قاله شيشرون عن المسرح وهل هو مرآة الحياة ؟ . ولقد رأينا أنه لا يمكن أن يوجد برهان منطقي يؤيد الرأي الذي يذهب إلى أن أي نمط من المسرحية يمكن أن يقوم على أساس من المذهب الطبيعي الخالص . ومع هذا فقد كان ديدرو وبومارشيه على حق حينما ذهبا إلى أن المسرحية العاطفية التي أسهما في خلقها كانت تصور شخصيات هي بالرغم من ظاهرها المصطنع أقرب إلى الشخصيات الطبيعية من الشخصيات النموذجية في المأساة أو الملهة . فالبطل في المأساة هو شخص غير عادي ، رسجه المؤلف بمقياس فوق مستوى البشرية العادية ،

أما في الملهاة ، فالشخصيات المسرحية هي أنماط فقط ، وللأحداث في كل من المساءة والملهاة مساحة من الشيء غير العادى ، وذلك لأن المساءة تنظر إلى الحياة بمنظار أسود مُفْطِيع ، في حين تنظر إليها الملهاة نظرتها إلى واد بهيج ضاحك خال من الموت والكوارث ، على أن الشخصيات في الدراما ، تكون مرسومة عادة بوصفها أفراداً . وتستثار عواطفنا ، أو تستحث أذهاننا بحيث يتولد منها ، أقل ما يتولد ، اهتمام فكري بمسائر هذه الشخصيات ، وذلك بينما تكون الأحداث مرسومة بهذه الطريقة التى نجعلنا مدركين دائماً للعلاقة التى بين المشاهد القصصية وبين تقدم الحياة التى بيننا . ولم يكن ميسوراً والحالة هذه للكثيرين من الكتاب المسرحيين فى هذا المجال أن يفعلوا شيئاً أكثر من أن يحاولوا تسجيل أشياء ذات مساحة طبيعية ، وكان نصيب محاولتهم تلك هو الإخفاق الشديد فى الوصول إلى أى تأثير مسرحى صحيح ، وليس بنا حاجة إلى أن نخوض مرة أخرى فيما تم من ذلك كله ، وحسبنا هنا أن نؤكد من جديد تلك الحقيقة الباهية ، وهى أن المسرحية مهما كان نوعها لا يمكن أن تقوم على أساس من محاكاة الواقع ، إن أعظم الأخطار التى تواجه كاتب المسرحية العاطفية أو مسرحية المشكلة تنحصر فى هذه النقطة ... وهذا حق لا مرأ فيه ؛ وذلك لأنه من اليسير أن نهبط بهذه الصورة من الصور المسرحية إلى مستوى أدنى ، ومن ثمة تفقد هذا الشمول وتلك الإحاطة اللذين هما هدف الفنون فى أرفع صورها .

الآن نذكر التى تلهمها الدراما فينا :

لقد رأينا أن هذا النمط من المسرحية يهدف أول ما يهدف إلى تصوير « واجبات الإنسان » ، بأوسع ما استعملت فيه هذه العبارة من معان ، وأنها بتصويرها تلك الواجبات الإنسانية تقترب نحو الحياة الواقعية أكثر

ما تقترب منها المأساة التي تعالج أمور ما وراء الطبيعة، وأكثر مما تقترب منها الملهاة التي تعالج عادة شئون الفكر؛ وفي وسعنا أن نصوغ ذلك بعبارة أخرى فنقول: إنه بينما تعالج المأساة الإنسان في علاقته بالسكون وما ينتظره من الموت بوصفه مشكلة أزلية ذات مغزى رهيب... وإنه بينما تعالج الملهاة الإنسان، المفكر المستمتع بأطايب الحياة؛ في علاقته بأخيه الإنسان، وهو مشغول عن الموت بوصفه شيئاً غير ذي بال في مسرات الحاضر، ثم وهو مشغول عن السكون الأكبر في لذائذ اللحظة التي هو فيها؛ نجد أن «الدرامة» تحاول أن تعالج الوجود الإنساني من وجهة نظر الحضارة العادية، المدركة للبوت، لكنها تعالجه دون الإشارة إلى اعتبارات ما وراء الطبيعة، موجهة أكثر اهتمامها إلى العلاقات الاجتماعية، لا إلى المشكلات المعنوية المجردة؛ متشوقة إلى البحث، لا في المتع السريعة الزوال لحسب، بل فيما يؤمن السعادة التي تبقى على الأقل إلى ما بعد اللحظة التي نحن فيها. إن «الدرامة» أشبه برجل يملك خزانة من النقود، ثم هو عارف كل المعرفة بقيمة أثرو، ودائم التفكير في خير الطرق التي تمكنه من الاقتصاد لكي يزيد فيها بدخره. أما المأساة فأشبه برجل تُعتبر الثروة في نظره مجرد خيال لا قيمة له بالقياس إلى ما يحشاه من القدر والفناء، وأما الملهاة فأشبه برجل يعتبر ملذات الساعة هي الشيء الحقيقي الوحيد، وأن ما تملكه يداه في تلك الساعة هو الوسيلة الوحيدة للحصول عليها.

فعلى وجهات النظر هذه تتوقف الآثار التي تطبعها تلك الأنماط الثلاثة في أذهاننا. ولقد عرضنا من قبل لتلك الآثار التي تحدثها فينا المأساة والملهاة؛ ومن اليسير أن ندرك أن الطابع الذي يحدثه الـ «درامة» فينا هو ذلك الذي يميزها في الواقع من كل من المأساة والملهاة. إن ذلك الطابع ليس مجرد طريق وسط بين المأساة والملهاة، كما وهم البعض، (٢-٧٤)

ولو أن الاعتقاد بأن هذا هو الواقع يمكن أن ينفش بسهولة من أن الدراما، لا تبلغ من الرهبة ما تبلغه المأساة، ولا تبلغ من البهجة ما تبلغه الملهة. إن الدراما، شيء جد مختلف من المأساة والملهة، وذلك لأنها تقوم على أساس من الحياة يختلف عن أساس كل منهما. إن الدراما، هي في جوهرها تمثيلية الحضارة الواعية، وتطورها منذ سنة ١٧٥٠ يتصل لهذا السبب اتصالاً وثيقاً بالمسائل الاجتماعية التي برزت في الحقبة الحديثة. وهي تهتم بكل المسائل المختصة بالإنسان بوصفه كائناً ومتحضراً، لأنها تبدأ بالبحث في مشكلة القانون الأساسية، ذلك الشيء الذي ابتكره الإنسان ليعارض به الطبيعة، وكان أول ما فعلت هذا في مسرحية شيكسبير: دقة بدقة Measure for Measure، ثم تنتقل بعد هذا إلى مسائل أخرى ذات أهمية خاصة تتصل بسعادة الإنسان بوصفه فرداً في مجتمع يحكمه القانون، ومن ثمة تنتقل إلى مشكلة الحب والزواج والقانون الأبوي — وهو الموضوع الذي استنزفه الكتاب استنزافاً في القرن الثامن عشر. ثم تنسج الدائرة فتتناول الأهواء الاجتماعية ومصائر الطبقات داخل دائرة الهيئة الاجتماعية، على مثال ما تناوله في مسرحية «اليهودي»، لسكاتها كبرلاند، ثم يرداد مدى اهتمامها أساماً، وفي سرعة عجيبة حتى لتشمل أي شيء يتصل بطريقة من الطرق بالكيان الاجتماعي — كتركز المرأة في بيتها (كما في بيت دمية لإبسن)، ومشكلة العفة قبيل الزواج (كما في جونتلت Gauntlet للكاتب بيجورنسن) ومشكلة الأحياء القنوة المكتظة بالسكان (كما في بيوت المزابل لشو) والعلاقات بين الطبقات الاجتماعية (كما في رواية الطائفة Cast لروبرتسن) وحتى أسس الحكومة السياسية (كما في عربة التفاح لشو)، وفي بعض الأحيان تطنى القوة الاجتماعية على ما عداها في المسرحية، وفي بعض الأحيان تصب في صورة تجعل السلبية القهصرية طاغية على الجور الاجتماعي (كما في مسرحية

Barretts of Wimpole Street لمستر بيسير) حيث نلاحظ أن
المواطف أو طابع الدراما ، لا تستثار بأقل مما تستثار به في روايات
لأيسن ومن يفسجون على منواله .

وإذا كان لكاتب الدراما القدرة التي تنبغى للكاتب المسرحي الأصيل ،
والتي تتيح له التركيز وحسن التصوير ، فإن الدراما ، تستطيع ، عن
طريق الربط بين المشكلة الخاصة التي تعرضها ، وبين أشباهها من مشكلات
الحياة ، أن تضمن لإحداث طابع الشمول والإحاطة نفسه الذي تتميز به
الأساسة والملمة . إن تلك المحاولات الفجة في المذهب الواقعي لن تحقق
ذلك ؛ ولكن حينما تكون الأحداث المسرحية والشخصيات المسرحية
صفوة مختارة من أحداث الدهر ورجالاته فإن علاقة ذلك بمشكلات الحياة
الاجتماعية بوجه الإجمال سوف تحدث كما لا يخفى ذلك الطابع الأفصح مدى ،
والذي لا يمكن اعتبار الدراما ، شيئاً عظيماً ما لم تتسم به . ومن ثمة
لـ دراما ، الحق كل الحق أن نعدّها واحداً من الأنماط الرئيسية للتعبير
المسرحي . وفي الحق ، إنه يمكن أن يقال إن الدراما هي خير الصور
الأنموذجية للمسرح الحديث ، وذلك بسبب ما هو حادث فعلاً من سرعة
صيرورة كل فرد مجرد جزء من الهيئة الاجتماعية ، وبسرعة لم يبعدها العالم
من قبل . ولعل من شأن الحياة الاجتماعية أن تحد من نظرتنا الصوفية
للكون ، وذلك لأن واجباتها المتعددة الجوانب واجبات مذهلة محيرة ؛
ثم إن الحياة لم يعد يمكن أخذها بمثل ما كان يأخذها به عظامير الأزمان
الغابرة ، حينما كانوا يأخذونها في يسر وفي ابتهاج وفي عدم مبالاة . ولهذا
كانت الدراما ، ، وبسبب إصرار كتابها على تناول تلك الشؤون التي تقهم
نفسها على تفكيرنا بالرغم منا ، هي على ما يظهر ، أنسب الصور المسرحية
للتعبير عن مثل الجبل الحديث ؛ وهي لهذا السبب تفتقر إلى مزيد من

عناية علماء النقد ، لا يقل عما تفتقر إليه المأساة والمهابة ، وهما النوعان اللذان طال عليهما الأمد .

على أننا ننظرنا فيها على هذا النحو . لا يمكن أن نستخدم في تناولنا لها أيأاً من المقاييس التي تقيحها لنا الحقيقة والواقع . إن « الدرامة » لا ينبغي أن تتناولها عين الفاحص إلا على أساس أنها فن من الفنون ، لأنها ليست أقل من سائر الفنون من هذه الوجهة ، ونحن وإن سلينا بوجوب اتباعنا لطريقة تقربنا من الحياة الواقعية هنا ، فإن هذا الاقتراب لن يصل إلى الواقعية على الإطلاق . إن لنا على التحقيق أن نرفض أى مسرحية من هذا النوع تكون المشكلة فيها مقدمة في صورة ملفقة يجعلها تتجانب الأصول الفنية ؛ وذلك لأنه من التلقيق على الفن نفسه أن تعالج مشكلات الحياة في فطائه ، إلا أن واجبنا مع هذا هو أن نمحك على القطعة وفقاً لأهدافها ، وليس وفقاً لما هو جار بيننا من شئون الحياة . ولك أن تضع مسرحية بيوت العواب موضع التجربة ، وتتناول بالنقد منها ما تشاء فيمكنك أن تقول بعد هذا إن الواقع كما صورها الكاتب لا يمكن أن تقع في دنيا الواقع بما يتفق تماماً وما رواه من أمرها ، على أن هذا لا يهمننا ، لأن المشكلة الأساسية مقررة تقريراً جريباً ، وفي هذه المسحة الرفيعة من الصدق التي تحملها المشكلة أنموذجية . ولنا أن نقول إن هذه المسرحية ، إذا حكمتنا عليها كقطعة من الفن ، وبعد ما شهدناه من تقرير المشكلة في خطوطها الكبيرة لنا أن نقول إنها مسرحية متجانسة الأجزاء ، وهي لهذا تستحق الثناء . ومن ثمة ، فيجود التزام الصدق للحياة الواقعية ، إلا يعني شيئاً في عالم المسرحية بالمرّة ، إلا إذا فسرناه وفقاً لهذه الخطوط الكبيرة .

خاتمة

إن استقلال المسرحية هذا ، ذلك الاستقلال الذى حققه أرسطو منذ عهد طويل ، لا بد أن يبدو فى الأنظار واحداً من ميزات هذا النمط الخاص من أنماط الأدب ، وذلك لما يبدو من أن المسرحية تبرز جميع فنون الأدب كلها فى كونها تستمد حياتها نفسها من أعمال وأفكار الإنسان الذى ماله إلى الموت والفناء . ومع هذا ، فالحقيقة التى تبقى ثابتة لا تززع هى أن المسرح مهما حاول تصوير الشخصيات البشرية ، كان واجبه دائماً أن يلتقي أهلها ضوئاً من المثالية بحيث تبدو ساجدة فى عالم خاص بها ، وهذا العالم لا يمكن أن يفهم فهماً تاماً إلا بعد أن نبذل ما فى وسعنا لتتقضى تلك العناصر التى يبدو أنها سجلات عامة بين جميع العظماء من الكتاب المسرحيين . لهذا كان هنا مناط العقدر لمن يحاول هذه المحاولة التجريبية ، ولك أن تقول المبثورة ، للتقصى والتحليل ، التصنيف ، بقدر الإمكان ، لخصائص ذلك الفن الذى سخر الملايين فى قرون من بعدما قرون ، والذى وهب العالم عبقریات رجال من طراز إسكيلوس وسوفوكلس وشيكسبير ، كما وهبه تلك البهجة وظرف التندر والضحك الخصب الذى جادت به قرائح رجال من أمثال تيرانس وموليير وكوفاجراف .

ولقد اتضح من هذا البحث أن الفداى كانوا على حق كل الحق حينما أقاموا طريقتهم فى النقد على مبدأ تصنيف المسرحيات بحسب أنواعها ، وهى الطريقة التى لا تختلف عن طريقة النقاد السفكرينيين . والحق أن ثمة على ما يظهر آثاراً ذهنية أنموذجية مميّنة يحاول الكاتب المسرحى أن تنطبع فى آذهانه النظارة ، ثم لأنه وإن أمكن المرجح بين هذه الآثار أحياناً ، فإن التليل منها فقط هو الذى يتم له التجانس فى عملية المزج هذه ؛ على أن أكثر

هذه الآثار أهمية هو الطابع الرئيسى منها ، أما الآثار الأخرى فيجب أن تكون تابعة له ، ثانوية بالقياس إليه . والظاهر أن أربعة من هذه الآثار هى الغالبة من بين الآثار جميعاً ، وهذه الآثار الأربعة تعتمد على الاتجاه الفلسفى الذى يتجهه الكاتب المسرحى نحو الحياة ... وكاتب للمساة لا ينظر إلى الإنسان بوصفه مجرد كائن من الكائنات الحية ، ولكن بوصفه قسماً وروحاً Sub specie aeternitatis . وكاتب للمهابة الفكاهية ينظر إليه نفس هذه النظرة ، إلا أننا نلاحظ أنه بينما يكون كاتب المساة جاداً مستولياً عليه الرعب بسبب ما يواجهه من ضخامة الكون ، نجد كاتب المهابة الفكاهية ينظر إلى كل شيء من أمور هذه الدنيا على أنه مجرد مزحة مثيرة للعواطف — وما الحياة عنده فى الحقيقة إلا حلم . أما فى المهابة العادية فالأمر جد مختلف : إن الحياة هنا هى شيء ابن لحظته ، وابن لحظته فقط ... شيء للضحك والابتسام ، مجرد من التفكير فى غدد ... وقد يكون ذلك شيئاً قاسياً ، لأننا نتجرد بذلك من عواطفنا حيال الغير ؛ وكل من لا يشغل باله بشيء غير سعادته هو لا يزيد على أن يكون إنساناً سخيفاً وهدفاً طيباً لسخرية الناس به ومخسكهم عليه ؛ وهذا بينما نرى كاتب الدراماة ، آخر الأمر ، ينظر إلى الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً وبوصفه ، إلى ذلك ، شخصاً تخدق به القوانين والتقاليد ، وبوصفه مخلوقاً لا يطمئن إلى سعادته إلا بشيئين — بتحسين هذه الأوضاع الاجتماعية البالغة السوء ، وتحسين أحوال المجتمع السيئة كذلك ، ثم بتسمية الملاممة بينه هو نفسه وبين ظروفه فى هذه الحياة . إن الموت فى الطابع — وبالأحرى فى المساة — هو البوابة المربعة الموصلة من هذه الحياة الدنيا إلى المجهول الذى وراءها . والموت فى الطابع الثانى — وبالأحرى فى مهابة الفكاهة — هو شيء لا يخطر بالبال فى غمرة الحلم . وفى الطابع الثالث ؛ أى فى المهابة العادية . يحمل الإنسان فكرة الموت وراء ظهره فلا يفكر فيه ، وذلك لأنه لا شأن له بمهاج اللحظة التى يعيش فيها . أما فى الطابع الأخير ،

الذى تحدته الدراما ، فلا يكون الموت إلا مسألة تقاليد ، مسألة أمان
وتواييت وجنارات ... حاتمة لوجود يقوم بأجمعه على التسليم بالقوانين
التقليدية التي فرضتها الحضارة . فهذه الطوايع الأربعة تصور الطرق الرئيسية
الأربعة من طرق نظرنا إلى الحياة . ولم يكن من سبيل الصدفة أن تكون
الغالبية من المسرحيات . قديما وحديثا ، واحدة من هذه الأنواع الأربعة ،
وذلك لأن فن المسرحية ، وهو ما هو في استقلاله ، وعدم خضوعه لأي
قانون غير قوانينه الناجمة من طبيعته نفسها هو ، بعد كل الذي قلناه ، مرآة
مُرَكَّزة ، عكس الإنسان فيها أهم العناصر الجوهرية التي يتألف منها تفكيره ،
ولعلها عبرت له عن هذه العناصر الجوهرية بطريقة أكثر جلاء ، وأشد
روعة ، وأبلغ إيجازاً من أي وسيلة فنية أخرى اهتمت إليها القرائح .

فهرس الأعلام

« أ »

أبسن ١٣٠ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٧٢ ،
 ١٧٨ ، ١٩١ ، ١٩٢ ، ٢٠٧ ،
 ٢٤١ ، ٢٧١
 ابن رشد ١٣
 أنيوس ٩
 أرذج ٧٤ ، ٢٨٧ ، ٢٤٢ ، ٢٤٤ ،
 ٣٤٦ ، ٢٤٨
 أفتابوس ٨ ، ١٩١
 إندواردز ٢٤٧
 أديسوت ١٩ ، ٦٦ ، ١٤٢ ، ٢٦٧ ،
 ٢٨٧
 آرثر — (وليم) ٣٤
 أرسوطاطز ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٢٩ ، ٣٥
 أرسطو : من ٣ — ١٠ ، ١٣ ، ١٥ ،
 ١٦ ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ،
 ٢٩ ، ٣٣ ، ٤٨ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ،
 ٧٣ ، ١٠٢ ، ١٢٣ ، ١٤٨ ، ١٥٠ ،
 ١٥١ ، ١٥٤ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ،
 ١٨١ ، ١٨٢ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ،
 ٢٢٥ ، ٢٤٤
 آرثر ٢٤
 أرولف ٦
 آريون ٤ ، ٣٠
 إسكيلوس ٣ ، ٤ ، ٢٥ ، ٢٩ ، ١٧٨ ،
 ١٣٤ ، ١٥٠ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ،
 ١٨٥ ، ١٨٩ ، ١٩١ ، ١٩٢ ،
 ١٩٥ ، ٢٠٧ ، ٢٢٤ ، ٢٢٨ ،
 ٢٤٢ ، ٢٧٣
 أفلاطون ٧ ، ٧١ ، ٧٢
 أكسفورد — (جون) ٥٩
 أكيوس ٩
 البريتو ٢٤٦

ألدوس ١٤

الفيدي — (توديو) ٧٢ ، ٨٨ ،
 ١٣٥ ، ١٣٧ ، ١٧٨ ، ١٨٩ ،
 ١٩٢
 أوتواي ١٢٩ ، ١٤٦ ، ٢١٦ ، ٢١٨ ،
 أوجيبه — (فرانسوا) ٦ ، ١٧ ، ١٨ ،
 ٥٦
 أوزان ٢٠٦
 أوتيد ١٧
 أوكلي — (سان) ١٥٦ ، ١٨٠ ،
 ٢١٢ ، ٢٣١ ، ٢٥٧
 أوكلي — (مزر) ٣٥
 أوليل — (أوجين) ١٨٠
 أتريدور الأشبيل ١٢

« ب »

باري — (سير جيس) ١٥٦ ، ٢٦٨
 باكينوس ٩
 بانكس ٢٣٦
 بيتام ٢٤٤
 بيورلن ٣٦٦
 برادلي ١٦٢
 براندون (توماس) ١٢٧
 برجسون ١٣٩ ، ٢٩٦ ، ٣١٢
 برزغسكي ١٧٣
 برستون ٢٤٧ ، ٢٤٨
 بروكبير ٢٤ ، ٣٣
 برين — (وليم) ١١
 بسير — (رودولف) ٤٧
 بكرج ٢٤٨
 بلاك — (جون) ٨٧ ، ١٩٩
 بلوتوس ٩ ، ١٣
 بليك — (وليم) ٢٧٢
 بوالو ١٧

۱۷۶، ۱۷۸، ۲۱۷، ۲۱۹، ۲۲۶،
۳۹، ۳۳۸
جولس — (جیسی) ۱۲۱
چپه ۱۰۱، ۲۴، ۲۲
جیولامو ۲۴۴
جیولالا — (جور) ۱۳

« د »

دائنات ۱۷۰
دانی ۱۲، ۱۲۳، ۲۴۳
دایلو ۱۲۳
دولکوتتر — (جون) ۲۳۴، ۲۳۲
دورین ۶، ۱۸، ۵۶، ۶۴، ۶۸،
۷۴، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۱۲۷،
۱۴۷، ۱۸۴، ۲۰۶، ۲۲۷،
۲۸۹، ۲۷۰، ۲۶۷
دکر ۱۵۶
دکتر ۱۹۶
دوقاوس — (الیوس) ۲۶
دیمالیه ۵۵
دینورو ۲۰، ۲۰۷، ۳۶۳، ۳۶۵،
۳۶۷

دیر — (لامنیار) ۱۷
دیگارت ۷۲
دیغاس — (الکسندر الین) ۹۳
دیوسینز ۸

« ر »

ر. ب. ۷۴۷
رایان ۱۷
رادکلف — (مزر) ۲۱
راسین ۱۷، ۷۲، ۸۷، ۱۳۵،
۱۳۷، ۱۶۲، ۲۰۶، ۲۰۸،
۲۲۳، ۲۲۷، ۲۴۸

بولفس ۱۷۶، ۱۷۸
بولارویه ۲۰، ۱۷، ۱۷۵، ۳۶۳،
۳۶۷، ۳۹۵
بیرون ۲۲، ۲۲۴
بسیر ۳۷۱
بیل ۳۴۷

« ت »

تائیکرای ۱۷۹
تسودی مولیا ۵۵
تسینو ۲۴۶
تشیلان ۱۷
تشارتون ۲۱
تشتیو (جیرالنی) ۵۱
توشی ۵۴
تولر — (المر) ۲۳۳
تورین — (مارک) ۳۱۲
تیرالی ۹، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۲۹،
۲۰۰ — ۳۷۳
تیریز راکان ۲۷
تیبوکلس ۸، ۱۹۹

« ج »

جاکسون — (البر پلری) ۹۱
جاری ۲۱
جرفینوس — (جورج جو تفرید) ۲۵۵
جرین ۲۳۰، ۲۴۹
جوربودک ۱۶
جولد سم ۳۶۵
جولودونی ۷۲، ۹۹
جودورنی — (جون) ۴۶، ۱۷۱، ۲۳۱
جولس — (سفری آرثر) ۲۴، ۳۵
جولسون — (بن) ۱۶، ۱۹، ۲۰،
۷۲، ۹۱، ۸۸، ۱۰۰، ۱۲۵

سنگا ۱۱۰۹، ۱۴۰۱، ۲۵۰۱، ۱۳۰۱
 ۱۹۳، ۲۲۲، ۲۴۵، ۲۴۶
 ۲۴۷، ۲۵۴
 سلی ۲۰۱
 سوٹ ۲۹۱
 سوفوگلیس ۱۸۵، ۱۸۴، ۱۸۹، ۱۸۱
 ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۹۱
 ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۳۸، ۲۴۱، ۲۷۳
 سیٹاوس ۷۲
 سیمونڈس ۲۰۷
 سینٹیری - (سکوت) ۱۸
 سینجارون - (ج - ۱) ۵۴

«ش»

شابلان ۱۲۴
 شرک ۲۰۶
 شلیل ۲۳، ۱۹۱، ۱۹۸
 شلی ۲۰۰، ۲۰۸، ۲۴۲
 شلیو - (جیرافہ) ۳۵۶
 شو - (برگرد) ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۵
 ۱۱۷، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۷۰
 شونہاور ۱۹۷، ۲۰۰
 شوسر ۱۵۱، ۲۴۳
 شینرون ۲۶، ۲۷
 شیکسپیر ۱۳، ۱۶، ۱۸، ۱۹، ۲۰
 ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶
 ۲۹، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶
 ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵
 ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴
 ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۴، ۶۵
 ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۵
 ۷۶، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵
 ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹۴، ۹۵
 ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵
 ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴
 ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۳

راو ۲۳۶
 رائیر - (توماس) ۱۷
 راکرڈسن - (سمویل) ۲۲۵، ۳۵
 رویرکسن ۲۴۷
 روبلسون - (لینوکس) ۳۱۰، ۴۶
 روز مارشول ۱۷۲
 روسو ۲۰۱
 روسی ۲۲۴
 روتار ۵۳
 ریفر ۷۷، ۷۸

«ز»

زولا ۷۷

«س»

سارسیہ ۲۴، ۳۱، ۳۶، ۳۷، ۷۰
 ۷۸، ۸۴، ۱۴۷
 سانٹارولا ۲۴۴
 ساگفیل ۲۰۶ - ۲۴۶
 سان افریمون ۱۷
 سیر ۱۳۹
 سترفبرج ۲۰۷
 سلیل ۸۸، ۱۹۰
 سدن - (فلیپ) ۱۶، ۵۴، ۶۵
 ۹۹، ۲۹۲، ۲۹۶
 سرفاٹس ۵۴، ۳۰۴
 سری (ایرل) ۲۰۶
 سترلا ۷۲
 سکالیر ۱۵، ۵۲، ۱۲۲، ۳۰۵
 سکریب ۹۳، ۹۴
 سمارٹ ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸، ۲۲۵
 سمٹ - (جول) ۳۶۵
 سنج ۷۲، ۱۷۲، ۱۹۶، ۲۱۱

« ك »

كانالوس ۱۷
 كاتلين ۷۲
 كاستلفرو ۱۵، ۵۲، ۵۳، ۹۳
 ۱۷۴، ۷۲۴، ۲۴۲، ۳۵۵
 كالديون ۶، ۲۰، ۲۰۸، ۲۶۸
 كلارك (ب. هـ) ۳۲، ۵۴، ۵۶
 كنيچل ۱۹۶
 كوتريو ۷، ۲۸۵
 كورلي - (بيير) ۱۷، ۹۹، ۱۰۹
 ۱۲۴
 كولردج ۳۲، ۱۸
 كولتر ۲۱
 كونيغريف ۷۵، ۸۸، ۱۰۰، ۱۳۲
 ۱۳۳، ۱۴۹، ۱۴۳، ۷۷۳
 ۳۰۴، ۳۴۴، ۳۴۶
 ۳۴۸
 كيد ۱۲۷، ۲۲۳

« ل »

لاني - (جان دي) ۵۳، ۸۳
 ۱۴۶، ۳۵۵
 لاشوييه ۲۰
 لامب ۲۲
 ل - (توماس) ۲۴۸
 لسنج ۲۱، ۶۰، ۸۲، ۹۹، ۱۰۰
 ۲۰۷
 لو ۱۵۳، ۱۹۳، ۲۰۷
 لي ۲۴۹، ۲۶۳، ۳۳۰
 لوك ۱۴۲
 لوکس - (ف. ل.) ۶۳، ۱۸۲، ۲۰۰
 ليتي ۱۷
 لپيديوس ۶۷

۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱
 ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۶۸
 ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۸، ۱۸۳
 ۱۸۴، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲
 ۱۹۳، ۲۰۸، ۲۱۴، ۲۱۵
 ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۳، ۲۲۸
 ۲۳۲، ۲۳۸، ۲۴۱، ۲۴۲
 ۲۴۷، ۲۵۱، ۲۵۷، ۲۵۸
 ۲۵۹، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۷۵
 ۲۸۰، ۲۸۲، ۲۸۷، ۳۰۹
 ۳۲۴، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۹
 ۳۵۸، ۳۷۰، ۳۷۳
 شيلر ۲۳، ۲۴۱، ۲۸۸

« ص »

صل ۷۳، ۲۹۸، ۳۰۲

« ف »

فارکهار ۵۷، ۵۸، ۹۳، ۱۰۰
 ۱۳۳، ۲۶۷
 فارلي - (بندلو) ۱۵
 فرجيل ۱۷
 فريچ ۷۹
 فريغوس ۴
 فللمر ۱۹، ۸۸، ۱۴۱، ۱۷۸
 ۲۲۶، ۲۷۶، ۲۷۷، ۳۵۰
 فوجان ۸۷، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۳۵
 ۱۶۹، ۲۳۶
 فورد ۲۶۱، ۳۵۷
 فوكلان ۳۵۵
 فولير ۱۹، ۲۵۰، ۸۸، ۲۲۷
 فولفلي ۲۰۰
 نيبا - (لوب دي) ۵۵، ۶۵
 نيدا ۱۴

هجل ۱۶۹

هرمان ۱۳

موارد — (روریت) ۵۷

موز ۲۹۵

موجز — (نوماس) ۲۴۶

موجو — (نیکتور) ۴۱، ۳۰، ۲۳

۷۰، ۶۹، ۵۹

موراس ۸، ۹، ۱۰، ۱۳، ۱۷،

۸۳، ۲۴۵

مولکرافت ۱۹۳، ۲۰۷، ۲۹۰

میدلان ۱۷، ۲۱، ۸۱

میدر ۲۹

میودولس ۱۴۸

میوود ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۶۹، ۱۷۳

« و »

وارتن — (آل) ۲۱

ویتر ۱۲۹، ۱۳۶، ۲۶۱

وگولان ۳۵۵

ویکری ۱۰۰، ۱۰۱، ۲۹۱، ۲۲۵

ویلد — (اوسکر) ۴۶

« ی »

یوریشیز ۴، ۸، ۱۸، ۱۳۴،

۲۰۲، ۲۳۸، ۲۴۱

ییلی ۱۵۶

« م »

مارلو — (گرسنوفر) ۹۱، ۱۳۵،

۲۰۵، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳،

۲۵۴، ۲۵۶، ۲۵۷

ماسیلد ۱۷۳

ماسنجر ۱۹، ۱۵۶، ۲۷۷

ماسوش — (لیوبوففون ساشی) ۲۰۱

مائیوز — (براندر) ۳۶، ۳۳

مکافیلی ۲۵۶، ۲۵۷

ملتن ۵۴، ۲۴۲

مترو الصنیر ۵۲، ۸۳، ۱۹۹

مترو ۱۲۳

مور ۸۸، ۲۰۷، ۲۹۰

مورس — (ولیم) ۱۷۱

مولیا — ترسوی ۵۵

مولیر ۱۷، ۲۹، ۷۲، ۹۲، ۹۳،

۹۷، ۱۳۹، ۲۱۷، ۲۹۵، ۳۷۳

میاستاسیو ۱۷۸

میگانور ۵

میرلک ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۷۳، ۱۹۶

میردت ۶

« ن »

نورفون ۶-۷، ۲۴۶

« ه »

هاروی ۳۵، ۱۷۲، ۲۱۰

هارلت ۲۲، ۲۹۷

- * علم المسرحية تأليف : الأردس نيكول ترجمة : دريني خشبة
- * تاريخ المسرح في ٣٠٠ سنة تأليف : شلدون تشيفي ترجمة : دريني خشبة
- * في الفن المسرحي تأليف : إدوارد ج. كريج ترجمة : دريني خشبة
- * أشهر المذاهب المسرحية ترجمة : دريني خشبة

مسرحيات : (توفيق الحكيم)

— محمد	— سليمان الحكيم	— السلطان الحائر
— مسرح المجتمع	— شجرة الحكم	— براكسا
— المسرح النوع	— الصفقة	— ياطالع الشجرة
— الملك أوديب	— مصير صرصار	— الطعام لكل نم
— أهل الكهف	— إيزيس	— شمس النهار
— شهر زاد	— رحلة إلى الغد	— الورطة
— عهد الشيطان	— أشعب	— ليلة الوفاف
— راقصة المعبد	— لعبة الموت	— قابليا المسرحي
— سلطان الظلام	— الأيدي الناعمة	— مجلس العدل
— بجماليون	— أشواك السلام	

(عمود تيمور)

— المنفعة	— صقر قریش	— طارق الأندلس
— سهاد أو اللحن التام	— حواء الخائنة	— المزيفون
— دراسات في القصة والمسرح	— طلائع المسرح العربي	— الخبأ رقم ١٣
	— معبود من طين	— قدام

(مسرحيات أخرى)

— جنيف	لبرناردشو
— طارق أو فتح الأندلس	عبد الحق حامد

المذاهب المسيحية

classicism	المذهب الكلاسي (الكلاسيكية) عند اليونان والرومان
neo-classicism	المذهب الكلاسي الحديث (الكلاسيكية الحديثة) «ولاسياق فرانسوا»
romanticism	المذهب الرومانسي (الرومانسية)
neo-romanticism	المذهب الرومانسي الحديث
realism	المذهب الواقعي (الواقعية)
naturalism	المذهب الطبيعي (الطبيعية)
sentimentalism	المذهب العاطفي (مذهب المواقف الرقيقة)
symbolism	المذهب الرمزي (الرمزية)
impressionism	المذهب التأثري (التأثرية أو الانطباعية)
expressionism	المذهب التعبيري (التعبيرية)
existentialism	المذهب الوجودي (الوجودية)
sur-realism	المذهب السريالي (السريالية) — «مافوق الواقع»
satirism	المذهب التهكمي (رشو)
cynicism	المذهب الكلي (الكليكية) (الاستخفاف بالحياة وعدم المبالاة بها)
social criticism	مذهب النقد الاجتماعي
mysticism	المذهب التصوفي (التصوفية)
fantasticism	المذهب الخيالي (الخيال)

U

unexpectedness	عنصر المفاجأة في المتظر
unity	الوحدة
the three unities	الوحدات الثلاث
unity of action	وحدة الموضوع (وحدة الفعل — وحدة العمل)
universal	عالمى — شامل
universality	الشمول — الروح العالمى الشامل
the sense of universality	الإحساس بالروح العالمى الشامل

V

vanity	باطل
vanity of vanities	باطل الأباطيل
verisimilitude	أرجحية الصحة — رجحان الصدق
a period of verisimilitude	مدة العرض المسرحى المائله لزمان وقوع الحوادث
vernacular	اللغة الخارجة
virtù	القوة
virtu	عشق الفنون الرفيعة
blank verse	شعر مهسل
virtuoso	رجل العجائب — خبير فى الفنون الرفيعة
visualize	يتخيل
power of visualizing	قوة التخيل
free verse	الشعر الحر

W

wit	قادرة — فطنة — لباقة — فكهة — ملحة — براعة التندر
witticism	القدرة على إرسال الملح — القدرة على التندر
witless	عديم الذكاء — غبي
word	عبارة — نص — لفظة — كلام
wording	تعبير نص
word — painting	التصوير الكلامى

symbolize	يشكل بالرمز — يرمز إلى — يكتفى
symbolology	(علم الرموز) (سيولوجيا — رمزولوجيا)
symmetrical	متناسق — متماثل
symmetry	التناسق — التماثل — التناسب
sympathetic	جذاب — يبادل الحب — ودود — يشارك عواطفك

T

technique	طريقة الصياغة (في الكتابة) — طريقة التأليف (في المسرحية)
the technique of drama	طريقة الأداء والتجميل (فوق النص) — أصول الصنعة في أى فن
temporary	طريقة صياغة المسرحية مؤقتة ، صرحون بوقته
terror	رعب
theorise	يرثى — يكون رأياً — يكون نظرية
theorisings	مذاهب — آراء
religious (theorisings)	الآراء والمذاهب الدينية
theoretic-al	نظري
theory	نظرية — علم . رأى — وجهة نظر
text	نص — متن
text — books	كتب الأصول — كتب الأمهات — كتب دراسية
theatrical	تمثيل — كاذب — مسرحي — زائف
theatrical shows	الحفلات للمسرحية
pagan theatrical shows	الحفلات التمثيلية الوثنية
topical (local)	على
tragedy	مأساة
tragic	مضجع — محزن
tragi — comedy	ملهاة مدججة
types of character	أنماط أخلاقية — (نماذج)
truths	حقائق
types	نماذج — أنماط — (نيات)
trio	ثالوث

sbhythm	يقرر
statements	تقررات
stalls	للقاعد الأمامية
style	أسلوب
stylist	كاتب أسلوبه
sub-plot	عقدة ثانوية
superficial	سطحي . فاته
swagger	يختال (يتفخر) يتعظم
swaggerer	مختال . متعظم (شائف روحه !)
swashbuckler	صلف . متفاخر (طالع فيها)
swearer	سبام . سباب
swell - mop	الرماع . العلبام . حشاة المجتمع
succinct	موجز . مبسّر
in a succinct form	بصورة مبسرة
willing suspension of disbelief	التعطيل الإرادى للاسكار
supernatural	خارق للطبيعة . (ما فوق الطبيعة)
superhuman	فوق الطبيعة البشرية . إنسان علوى
superman	الإنسان الأعلى
superior	فائق . أهل . رفيع الشأن
superiority	سمو . استلاء
supermundane	سماوى . فوق العالم . غير أرضى
supernal	علوى . سماوى . أعلى
supersensitive	رفيقى الصور . دقيق الحس
superstition	خرافة
suppresio veri	طمس الحقيقة
suspense	ترقب . تشوف
Introduction of the supernatural	استخدام العناصر الخارقة للطبيعة
symbol	رمز
symbolism	الرمزية . للذهب الرمضى
symbolism in the hero	الرمزية فى البطل
class symbolism	الرمزية الطبعية
external symbolism	الرمزية الخارجية
inward symbolism	الرمزية البسية (الداخلية)
symbolic - al	رمضى كئنائى

rhythm	الإيقاع
the university of rhythm	روح الإيقاع العالمى الشامل ، طلبة الإيقاع وشموله
rime	الشعر المقفى
Le Rire	(كتاب) الضحك (برجسون)
romance	رواية أو قصة خيالية (عاطفية)
Romanic	رومانى - لانيى
romantic	رومانسى - عاطفى خيالى - روائى
Romish	رومانى - لانيى - بابوى
romanticism	الرومانسية - المذهب الرومانسى
romantic drams	السرحة الرومانسية (العاطفية)
rudiments	مبادئ أولية

S

satiric - al	لامز - نهجائى - تهكمى - استهزائى
satirical	تعبير تهكمى لامز نهجائى
satirist	كاتب تهكمى
satire	التهمك - اللز - الهجاء - الاستهزاء
satyric drama	مسرحية ساتيرية
savoir faire	براعة التصرف
scene	منظر
scenery	مناظر
sensational	محرك للمواقف
sensationalism	إثارة العامى
le genre dramatique sérieux	النوع المسرحى الجدى
sentiment	عاطفة رفيقة
sentimental	عاطفى - رقيق الباطلة
sentimentalism	المذهب العاطفى - الأدب العاطفى
semi - classical	هجين كلاسى - قريب من المذهب الكلاسى
situation	موقف مسرحى وضع روائى
serious drama	مسرحية جدية
speaking person	شخصية تتكلم على المسرح
solution	حل
a happy solution	حل سعيد
stage	منصة
stage - manager	مدير المسرح (عخرج) - مدير فنى

primum mobile			الكرة السماوية
pulbitum	مثير	purge	يطهر (يجرى مسهلا)
puritan	مطهر	puritanis	مطهرون
puritanism			للذهب الطهرى
narrative poetry			الشعر القصصى
poetic prose			النثر العامى (الشعر للتور)

Q

query	استفهام — تعرى — استطلاع
questionable	مسألة فيها نظر — خلافة
quibble	مناظرة — مباحة
quicktempered	حاد الطبع
quip	تهكم — مثل سائر (تقليد)
quiz	تفكيت فككة تهكية
quotable	يمكن الاستشهاد به
quotation	استشهاد — عبارة مقتبسة
qucte	يقطين

R

real	واقى
realism	الواقعية — للذهب الواقى
realist	كاتب واقى
realistic	واقى
non-realistic	غير واقى
recognitions	تعارفات
reflections	تأملات
relief	تفرغ — مفرج
tragic relief	التفرغ من إصر للأساة
Renaissance	النهضة
representative	نموذج — ممثل ل
répétition	التكرار
Restoration	عودة الملكية إلى إنجلترا
Retorica et Poética d'Aristotele	(كتاب البلاغة والشعر عند أرسطو المؤلف ساي)

orchestral=orchestic	نسبة إلى الفرقة للموسيقى
orchestrión = orchestrina	موسيقى آلية
orphan	مشجى — مطرب (نسبة إلى أورفيوس)
outdoor theatre	مسرح فى الهواء الطلق
outdoor performances	حفلات خلوية
overact	المبالغة فى التمثيل
overawing	مرعب
overfatigued	متعب
overstrained	بلغ منه الإعياء مبله

P

pantomime	إيمائية سامية	mimetic pantomime	ملهية الإيمائية الصامتة
pathetic			محرك العواطف — مشج
patterns	نماذج — أشكال	Greek patterns	النماذج اليونانية
pedant	متعالم — معلم	pedantry	العلم — السطحية
pedantic	تعالمى — متعالم	personalities	شخصيات
perpicacity			الزكاة — حدة الفهم
plot	عقدة الرواية (موضوع الرواية)	sub-plot	عقدة ثانوية
pity	الرأفة — الحنان	under-plot	عقدة ثانوية
poetic inspiration			الإلهام الشاعرى
poetic justice			العالة الشعرية (وفيها يقتل الشرير أو يهزم ويتنصر الخير)
play	تمثيلية — يتل	domestic play	تمثيلية عائلية (أهلية)
sentimental play			تمثيلية عاطفية رقيقة
playwright = playwright = dramatist			كاتب تمثيليات
comic playwright = comedian			كاتب ملاهى
tragic playwright			كاتب ماسى
the thesis play			التمثيلية للوضوعية (لبحث أحد للوضوعات)
the problem play			تمثيلية للمشكلة
the analytical play			التمثيلية التحليلية
the psychoanalytical play			تمثيلية التحليل النفسى
pleasure	الذة — التمتع	malicious pleasure	الاستغناء الخبيث
play-making			كتابة التمثيليات
preliminaries			مبهمى أولية — أوليات
preliminary considerations			فكرات أولية

N

narrate	يروى — يفس	narration	القص — السرد أو الحكاية
narrative	قصصى — روائى	narrative fiction	القصص الروائى
natura			الطبيعة
natura naturata			الطبيعة المنفصلة (عند سبينوزا)
natural	طبيعى	naturalism	للذهب الطبيعى
naturalist	كاتب طبيعى	naturalize	يكتب من للذهب الطبيعى
neo-classic			كلاسى حديث
neo-classicism			الكلاسيكية الحديثة
neo-classicist			كاتب كلاسى حديث
nobility			التبل — الشرف — الرتبة
the nobility			الأعيان
the feeling of nobility			الشعور بعامل الرتبة
nothing minus continet in se majus			

الشيء الصغىر لا يمكن أن يشتمل على الشيء الكبير

nonreal			غير واقعى
nonrealism			اللاواقعية (ضد المذهب الواقعى)
nonplus			ورطة — حيرة
nonsense	هراء — هذيان	nonsensical	لا معنى له
novation	التجديد — الاستعدادات	novel	قصة — رواية — حديث عجيب
novelle	أقصصة	novelist	قصص — كاتب قصة
novelistic	روائى — قصصى	novelization	بناء الرواية
novelize			يضع بناء القصة
novella	رواية ذات حبكة ومحدث	novelty	الجددة — المحدثات

O

occidental			غربى — أفرنجى
occidentalise			يفرنج — يصبغ بصبغة غربية أفرنجية
occidentalism	الفرنجية — العوائد والأنظمة الغربية	occidentalist	مترنّج
ode	أغنية — نشيد	odeon (odeum)	سامر — قاعة الطرب والموسيقى
odist	ناظم الأغاني	string orchestra	فرقة موسيقى وترية
orchestra			فرقة موسيقية (دائرة أرض الجوقة)
chamber orchestra			أوركسترا الحفلات الصغيرة
orchesis = orchestics			الرقص التوثيمى (عند اليونان)

the theory of katharsis

نظرية التطهير (عند أرسطو)

L

Latin

اللغة اللاتينية

a good Latinity

الموفق في اللغة اللاتينية وآدابها

limitations

تقييدات فيها نفس — ألوان من القصور

lyric-al

غنائى

the lyrical element

العنصر الغنائى

M

manuscripts

مخطوطات — مؤلفات مخطوطة

masculine tragedy

مأساة تنال عليها صيغة الذكورة

mastix

نخل

mechanical judgments

أحكام آلية (لا تقوم على فكرة)

mental deformity

التشوه العقل

merriment

البسط الرح

metre

بحر مرسومى — وزن — ميزان شعرى

mimetic-al

مثل بالإيحاء والإشارات

mime

تمثيلية إيمائية

mimic

مثل بالإشارات

mimicry المثل المزى

mirth

للرح — البسط

monachism

الرهبة — النك

monastic

رهبانى — كهنوتى — نك

monasticism

معيشة الأديرة — الرهبة — النك

monastery

دير

monotonous

رتيب — مطرد النغم — فو نسق واحد

monotony

الرتابة — الاطراد في النغم — اللبس الواحد

mood

جو — مزاج — كيف — روح

moodly

شكسى — فك

moral

مغزى أدبى أخلاق

morals

أدييات — أخلاقيات

morally

أخلاقياً — أدبياً — مغزياً

moralist

كاتب أدبى أخلاق

the question of moral

مشكلة المغزى الأخلاقى

morose

فك — شكسى

mot de caractère

الكلام الذى يبر من مغزى شخص ذى ميزات خاصة — نمط — (توبيخ) — كاوكتبه

the heroic tragedy	مأساة البطولة
historical play	تخيلية تاريخية
Histrion-mastix	كتاب (النقد التاريخي) « برن Prynn »
horror tragedy	مأساة الرعب
humcur	نماذج — طرز (تيمات) humcurs فكامة

I

illusion	إيهام مسرحي (خداع النظارة) theatrical illusion
implication	ورطة — مسألة معقدة
impotence	عجز — ضعف — ومن
impress	يطبع — يترك أثره — يترك طابعه
impression	طابع — أثر
incidents	حوادث — أحداث
inconceivable	لا يمكن تصويره
incongruity	عدم اللامعة — عدم المناسبة
informing power	الطاقة الاخبارية
inventiveness	روح الابتكار — القدرة على الابتكار
inbarmenicus	متناظر
intellectual	ذهني — عقلي
interference de series	تداخل السلسلة (موضوعان أو أكثر في المسرحية الواحدة)
interlude	فاصل مسرحي (رواية قصيرة)
inversion	إلصاك
inwardness	المعنى — (الداخلية)
irony	التهكم — الاستهزاء — السخرية
tragic irony	عنصر السخرية (التهكم في المأساة)

J

judgments	أحكام هامة significant judgments أحكام
judgment of drama	الحكم على المسرحية
juxtapose	يلصق — يجاور — يذلل ب
juxtaposition of a number of characters	تجاور عدد من الشخصيات في المسرحية — الصلات القائمة بين عدد منهم

K

katharsis	التطهير — (الغيرة المبهلة)
-----------	------------------------------

fantasy of imagination			تخمة من تخيلات الخيال
farce	مزهلة	farcical	هزل — تهيجي
farcio			أنا أحشو (أنا أهزل)
fate			القدر — البخت — النصيب
Fates			ربات المقادير في أساطير اليونان
the serse of fate			الشعور بسلطان المقادير
features			سمات
characteristic features			سمات مميزة — خصائص
feminine tragedy			مأساة تنطب عليها صيغة الأنثى
flaw	نقص — عيب	flawless	لا عيب فيه
the flaw arising from circumstances			العيب الذي تسببه الظروف
the flawless hero			البطل الذي لا عيب فيه
the tragic flaw			عامل النقص في بطل المأساة
folly			الجهالة — الجهاطة
the thugl tless folly			الجهالة الخالية من التفكير
foep			في العصر — العائى — التندور
form	الصورة	forms	الصور
literary forms			الصور الأدبية
fermulate			يصوغ
formulation of rules			صياغة القواعد

G

grammatica			النحو (الجراما طيقا)
grammarfions			التعويوت
grandeur			الجلال — العظمة — الجلالة
heroic grandeur			جلال البطولة
groundlings			حنانة التفرجين من لا ذوق لهم

H

hallucination			ذمول — شرود الفكر (الهلوسة)
heredity			الوراثة
hero	البطل	heroine	البطلة
the twin hero			البطل الصنو
the hero swayed by two ideals			البطل يملكه متلان أعليان

lengthy stage directions	توجيهات مسرحية مطولة
disbelief	إنكار
discoveries	تكشفات
disquisitions	آراء — أقوال
dithyramb	دثرام — أغنية لباخوس
domestic drama	مسرحية عائلية (شعبية — أهلية)
domestic tragedy	مأساة عائلية (مثل هاملت ولير)
drama	مسرحية (دراما)
dramatic-al	مسرحي — تمثيلي — درامي — مؤثر
dramatic conventions	تقاليد مسرحية — اصطلاحات مسرحية
dramatic literature	أدب مسرحي
liturgical drama	مسرحية دينية
the basis of the dramatic	أساس الكتابة المسرحية — أصول التأليف المسرحي
dramatis personae	الشخصيات المسرحية
diame	المسرحية الجديدة للؤثرة (الدرام) [وهي غير للأساء]

E

eccentricities	انحرافات
effects	مؤثرات ضوئية
the pectical effects	التأثيرات الشعرية
effervescence	الشعثة
ephermal farce	مهزلة تافهة (رخيصة — متعطة)
epic	ملحمة
error	غلطة
unconscicus error	غلطة غير مقصودة
esprit (wit)	خفة الروح — ظرف — البراعة في التندر — القدرة على التذكيت
états de l'âme	عوالم الروح
external	ظاهري
extremity	تطرفات — ألوان من اللالاة
	الزيادة عن الحد — التطرف

F

fallacy	مغالطة
fantastic-al	خيالي
fantasy	الخيال

the comedy of situation	ملهاة المواقف
the romantic tragi-comedy	لللهاء الفجعة الرومانسية
the tragic-comedy	اللهاء الفجعة
types of character	أنماط أخلاقية (شخصيات)
comic مضحك	الأشياء المضحكة — مادة الضحك the comic
the comic effort	الحركة الكوميديّة
the comic spirit	الروح للضحك — الروح الكوميديّة
comique الضحك	الضحك الناشئ عن تركيب الكلمات le comique de mots
the sources of the comic	مصادر الأشياء المضحكة
comique de situation	الضحك الناشئ عن الموقف
conflict	مراع
inner conflict صراع داخلي	outward conflict صراع خارجي
critic ناقد	criticism النقد
classical criticism	النقد الكلاسي (النقد في العصور القديمة)
medieval criticism	النقد في العصور الوسطى
modern criticism	النقد في العصور الحديثة
derivative criticism	النقد الاستنتاجي
artificial criticism	النقد الرائف
create	يخلق — ينشئ
dramatic creation	التأليف المسرحي (كتابة المسرحية) الخلق للمسرحي
cynic-al	ساخر — تمسكي — تمسك — لا يؤمن بصلاح البشر
cynicism	الاستهزاء — التهمك — زهد (منعك الكلية)

D

declarations	تصريحات — أقوال
all-embracing declarations	أقوال جامعة مانعة
decorousness	التوق — اللياقة
decorum	التوق — اللياقة
degradation	الخط من القام (التزوي)
Deipnosophistae	مأدبة العلماء (لؤاقها أثيناوس)
denouement	الحل الأخير لمقعة المسرحية
derivative	استنتاجي
deus ex machina	الإله من الآلة (العامل الإلهي)
directions	تعليمات — توجيهات

beau	في المص — فتدور — (جوب)
bel air	بشاشة
bon mot	النادرة — النكتة
boxes	الصفقات (الباور)
buffoon	التهريج — السخوف
مهرج ، بهلوان	buffoonery

C

caractère	نمط — نموذج (تيب — كراكتير)
centres	أوساط — دوائر educational centres
character	شخصية ماجة waggish character
chronicle play	تمثيلية إخبارية
circus	سيرك
classic—al	كلاسي classicism
classic literary theory	النظرية الأدبية الكلاسيكية
neo—classic literary theory	النظرية الأدبية الكلاسيكية الحديثة
classification	يصنف classify
cicset drama	مبهرجة تقرأ ولا تمثل
clown	الكورس — النشد — فرقة للتنديد chorus
white—faced circus clown	بليانثو الدير ذو الوجه الأبيض
comedy	ملهاة
commedia	للهاة للترجمة commedia dell'art
divina commedia	ملهاة إلهية
comedy of character	للهاة الأخلاقية
comedy of manners	للهاة السلوكية
comedy of humour	للهاة الفكاهية
comedy of humours	ملهاة الطرز (الأنماط) التماذج
comedy of intrigue	ملهاة السببية
comedy of romance	للهاة الرومانسية (ال عاطفية)
comedy of wit	ملهاة النادرة (التندر)
comedy of bon-mot	ملهاة التنكيت
the fantastic comedy	للهاة الخيالية
the intellectual comedy	للهاة التقنية
the genteel comedy	للهاة الهذية — ذات العوائل الرقيقة
the social comedy	للهاة الاجتماعية
the sentimental comedy	للهاة ذات العواطف الرقيقة

الاصطلاحات المسرحية

ملاحظة : تثبت هنا من المعاني ما يدخل في علم المسرحية فقط .

A

act	فصل	the five acts	الفصول الخمسة
accessories			الأدوات والأمتعة للمسرحية (الأكسوار)
admixture			مزيج
the admixture of tragedy and comedy			الزج بين الأساءة والمهابة
adumbrate			يصور إجمالاً — يشير إلى — يدل على
the adumbration of new ideas			دلالة الأفكار الحديثة
adverse	معاكس	adverse circumstances	ظروف معاكسة
allude	يكنى — يورى — يلوح	allusion	كنائية — تورية — تلميح
mocking allusions			توريطات ساخرة
allure			يفرى — ينوى
ambition			طمع — طموح
analytic method			الطريقة التحليلية
Ars grammatica			كتاب النحو (مؤلفه ديوميترز)
Arte Poetica (De)			كتاب : فن الشعر (مؤلفه فيدا)
creative artistry			اللياقة الفنية الخلاقة
the social aspect of comedy			التاحية الاجتماعية للمهابة
the power of assessing			قوة التقدير الصحيح
audience			الجمهور — جمهور النظارة — للفرحجون
Augustan	(نسبة إلى أوغسطس)		لقب كان يمنحه الإمبراطور لكبار الأدباء الرومانيين
attributes			صفات — مظاهر
physical attributes			مظاهر جسمانية
ecclesiastical authorities			السلطات الكنسية
automatic	تلقائي	automatism.	تلقائية

B

background

ظاهرة — خلفية — أساس

هيئة المستشارين :

أ . إبراهيم فريح (مدير التحرير)

د . جابر عصفور

أ . جمال الغيطاني

د . حسن الابراهيم

أ . حلمى التونى (المستشار الفنى)

د . خلون النقيب

د . سعد الدين إبراهيم (العضو المنتدب)

د . سمير سرحان

د . عدنان شهاب الدين

د . محمد نور فرحات (المستشار القانونى)

أ . يوسف القعيد

علم المسرحية

حقوق الطبع محفوظة

دار سعاد الصباح

ص . ب . : ٢٧٢٨٠

الصفاء ١٣١٣٣ - الكويت

ص . ب . : ١٣٠ المقطم - القاهرة

فاكس : ٥٠٦١٠٣٠

٣٥ ش محي الدين أبو العز

ت ٣٤٩١٧٧٧٩ - ٣٤٩١٧٢٧

رقم الايداع ٧٢١٥ / ٩٢

I.S.B.N

977 - 5344 - 04 - 2

الطبعة الثانية .

١٩٩٢

الاشراف الفنى : حلمى التونى

هذا الكتاب هو ترجمة لـ :

The Theory of Drama

By

Allardyce Nicoll

مؤلف هذا الكتاب

- ولد الأردس نيكول سنة ١٨٩٤ ولا يزال يتمتع بحياة خصبة مشمرة
- في طليعة العارفين بتاريخ المسرح والأدب المسرحي
- كان صاحب كرسي الأدب الإنجليزي واللغة الإنجليزية في كل من جامعتي لندن وبرمنجهام على التوالي
- وتولى كرسي المسرحية فترة طويلة في جامعة بيل — شيكاغو
- أكبر من جمع مواد مسرحية وكتب عن المسرح في العصر الحديث
- له كتب عن كل من الأفنتة؛ والمسرحية الإيمائية؛ والمسرحية الأخلاقية؛ والأفنتة في عصر ستوروات؛ والمسرح في عصر النهضة
- من أهم كتبه : السينما والمسرح؛ المسرحية البريطانية؛ المسرح الإنجليزي؛ قراءات من المسرحيات البريطانية، مسرحيات العالم (ويترجم الآن)
- من أضخم كتبه : المسرحية في القرن التاسع عشر (مجلدان) وثمانى مجلدات أخرى جمع فيها المسرحيات الإنجليزية من عهد عودة الملكية حتى اليوم
- أهم كتبه كلها وأكثرها تركيزاً هو هذا الكتاب الذى هو عمدة أساتذة مادة المسرحية في معظم الجامعات، كما أنه عمدة النقاد المسرحيين
- والمؤلف متفرغ الآن لشيكسبير، وتحت رئاسته تقام سنوياً احتفالات مسرح ستراتفورد — أون — آفون مستط رأس الشاعر الخالد

فهرست الكتاب

الباب الأول

الفصل الثالث

التقاليد والأصطلاحات المسرحية

٥٠ الوحدات الثلاث

٦٥ وحدة الموضوع

٧٨ وحدة الطابع

٨١ مشكلة المزايا في فن المسرحية

الفصل الرابع

كيف نحكم على المسرحية

٨٥ الصعوبات التي تكتشف علم

المسرحية

٨٥ نصيحة لنقاد المسرحية

٨٩ المسرح والمسرحية

٩٧ مشكلة المغزى الأخلاقي

١٠١ صياغة المسرحية

الفصل الخامس

صورة المسرحية

١٢٢ المأساة والمهابة

١٢٢ الصراع

١٤٤ الشتم أو الروح العالي

الفصل الأول

علم المسرحية

١ عجلة تاريخية

٢ أرسطو والمسرحية اليونانية

٨ هوراس وبالمسرحية الرومانية

١٠ النقد في العصور الوسطى

١٢ النهضة والنقد الكلاسي الحديث

١٩ دلالة الأفكار الحديثة

٢١ النقد الرومنسي

٢٤ النقد الحديث

الفصل الثاني

معنى المسرحية (الدراما)

٢٦ نظرية المجازة

٣٣ قانون برزوتير

٣٦ نظرية سارسيه ، وتطبيق شو

٤١ مشكلة الإيهام في المسرح

٤٣ أساس الكتابة المسرحية

الباب الثاني

المأساة

١٩٣ الإحساس بالروح العالمى

الشامل

١٩٥ التأثير الشعارى

١٩٧ باطل الأباطيل

٢٠٠ الالتذاذ الخيىث

الفصل الثالث

الأسلوب

٢٠٤ العنصر الغنائى فى المأساة

٢٠٧ الشعر المرسل والشعر الملقى

٢٠٩ الشعر المرسل والنثر

٢١٠ النثر الشعارى (الشعر المنشور)

٢١٢ روح الإيقاع العالمى الشامل

٢١٤ النظم بوصفه مفرجا من حدة

الفجعية

الفصل الرابع

البطل فى المأساة

٢١٧ أهمية البطل

٢١٩ عامل النقص فى بطل المأساة

الفصل الأول

الروح العالمى الشامل فى المأساة

١٥٢ أهمية البطل

١٥٤ استخدام العناصر الخارقة

للطبيعة

١٦٠ الشعور بالقضاء والقدر

١٦٣ عنصر السخرية فى المأساة

١٦٥ الإيهام الذى يستدر العاطفة

١٦٦ العقدة الثانوية

١٦٨ الرمزىة فى البطل

١٧٢ الرمزىة الخارجىة

١٧٣ الورائة

الفصل الثانى

روح المأساة

١٧٦ الرأفة والرعب

١٨١ التفريخ من لصر الفجعية

١٨٢ جلال البطولة

١٨٤ الشعور بعامل الرفعة والشرف

(ح)

❦ الفصل الخامس ❦

أنماط من المأساة

٢٣٨ سمات المأساة اليونانية

٢٣٨ الكورس والوحدات

٢٤٠ المنصة

٢٤٢ مأساة عصر إليزابيث في عهدا

الأول

٢٥١ مارلو

٢٥٧ شيكسبير

٢٦٠ مأساة البطولة

٢٦١ مأساة الرعب

٢٦٢ المأساة العائلية (الشعبية)

٢٢٠ الغلط غير المقصود والجهالة

الخالية من التفكير

٢٢٢ الخطأ المقصود

٢٢٣ الضعف والطموح في البطل

٢٢٤ البطل الذي لا عيب فيه

٢٢٧ البطل يمتلكه مثلان أعليان

٢٢٨ العيب الذي تسيه الظروف

٢٢٩ موقف البطل في المسرحية

٢٣٠ البطل الصنو

٢٣٠ المأساة التي لا بطل لها

٢٣٤ البطلة

الباب الثالث

المهابة

٢٨٠ الأسلوب والمغالطة المحركة

للعواطف

❦ الفصل الثاني ❦

روح المهابة

٢٨٢ تصنيف المسرحية

٢٨٥ الفرق بين الدرام والمهابة

٢٨٨ اللز والمهابة

❦ الفصل الأول ❦

الروح العالمي الشامل في المهابة

٢٦٦ القوى الخارقة للطبيعة

٢٧٠ الرمزية الطبقية

٢٧٤ العقد الثانوية

٢٧٩ الرمزية الخارجية

٢٢١ الفكاهة في الملهاة	٢٩٢ الناحية الاجتماعية للملهاة
٢٢٤ اللمز (التعريض أو الهجاء)	٢٩٥ مصادر الأشياء المضحكة
الفصل الثالث	٢٩٨ عدم الملازمة
أنماط الملهاة	٣٠١ الفكاهة
٢٢٨ المزلة (أو ملهاة التهريج)	٣٠٥ الضحك الناشئ من المظاهر
٢٢٩ الملهاة الرومنسية (ملهاة	المادية
الفكاهة)	٣٠٨ الضحك الناشئ عن السجاي
٢٣٥ ملهاة الطرُّز (ملهاة اللمز)	الخلقية
٢٤٠ الملهاة السلوكية	٣١٠ الضحك الناشئ من الموقف
٣٤٧ الملهاة المذبذبة رفيقة الشمايل	٣١٦ الضحك الناشئ من الكلام
٢٤٩ ملهاة الدسيسة	٢١٩ براعة التندر

الباب الرابع

الملهاة المفجعة

٢٦٥ خصائص المسرحية العاطفية	٢٥٥ نظريات في الملهاة المفجعة
٢٦٧ مشكلة المذهب الواقعي	٢٥٦ المزج بين المأساة والملهاة
٢٦٨ الآثار التي تطبعها الدراما فينا	٢٥٩ الملهاة العاطفية
٢٧٣ عامة	٢٦٢ نظرية المسرحية الجدية
	العاطفية

مقدمة الترجمة

عرفت مصر المسرح والفنون المسرحية بمعناها الحديث منذ ثمانين عاماً أو نحوها ، حينما جاءت تلك الفنون على أيدي رجال من سوريا الشقيقة ، لكن هذه المعرفة كانت ولا تزال في أغلب الظن تقوم على الارتجال تارة وعلى الاجتهاد والتقليد تارة أخرى، وكانت عبقریات فئة تلمع من حين إلى حين في سماء المسرح المصري ، سواء في ميادين الاقتباس أو القصير أو الترجمة أو ميادين الإخراج والتثيل ... إلا أن هذه الفنون جميعاً ظلت حركات فردية يقوم بها أشخاص فدائيون بمن لم يبالوا أن يثودوا على التقاليد ، ويخرجوا على آداب المجتمع ... المجتمع البائس الذي كان رجاله ينظرون إلى كل حركة فيها نزوع نحو الغرب والتشوق بالثقافات الغربية أو الأخذ بأنساب فنونها ، نظرهم إلى الكسفرة الفمجرة الثائرين على آداب الشرق وتقاليد ... بل على أديانهم وشرائعهم أيضاً .. ولم يبال هؤلاء الفدائيون بالإيجاد ، النازعون نحو فنون الغرب وثقافته ، بتزمت أولئك المشغوفين على الشرق ، الخائفين علم تراث السلف من تلك الثورة الحضارية التي ظنوها تنافيًا وباتركه لنا السلف الصالح من تراث حضارى وثقافى ثمين ... في حين أنها لاتنافى ذلك التراث في شيء ، بل هي على العكس تكمله وتزيد عليه . وتكسيه عنصراً جديداً من عناصر التطور والحياة . وهل كان تراث السلف الصالح إلا نوراً يده ظلمات الجاهلية ؟ وهل الثورة الحضارية الحديثة إلا نور من ذلك النور ، إذا اختلف منه في بعض المظاهر فإنه يشبهه في أهدافه النبيلة ؟

لم يبال الفدائيون الأيجاد إذن ... ولم يهمهم أن يبدووا في أعين المجتمع القديم المتزمت كالذين يتجرون بتجارة الخلاعة والفساد ، تلك التجارة التي كان المجتمع القديم المتزمت ينظر إلى الفنون المسرحية كأنها جزء منها ، لو

أنها شر ما فيها ... كيف لا ، والنساء يعملن فيها جتبا إلى جنب مع الرجال من فوق خشبة المسرح ، وعلى ملأ من أعين جماهير تتغير كل ليلة ، وتتغير في كل مدينة !

وظل الفدائيون الأجماد يكافحون في ميادين مختلفة ، وفي جهات متعددة ... ظلوا يكافحون في ميادين الفن الذى يحتاج أول ما يحتاج إلى المال والمادة ، بأسلحة أهمها الصبر والفقر ! وظلوا يكافحون في جهات متعددة كان أشدها عليهم وأكثرها شحاراً وكسباً جهة التزم والرجعية ، ثم جهة الحكام الطفاه الجهلة الذين لم يفهموا من الفنون ، ولا سيما الفنون المسرحية ، إلا أنها لون من الترف الذى لا يصح أن ينعم به الشعب ، فلم يمدوا أى يد من المعونة إلى هؤلاء الفدائيين المكافحين الأجماد ، بل تركوهم يتاضلون وحدهم ، ويموتون جياعا قراء ، ولا يكاد أبنائهم يجدون ثمن أكفانهم ...

وبالرغم من هذا ظل فدائيو المسرح يكافحون في سبيل نهضة مسرحية متكاملة .. متكاملة في نواحي التأليف والإخراج والتشيل وصناعة المناظر والإضاءة وغير هذا وذلك من سائر فنون المسرح ... لكنهم بكل أسف كانوا يتعثرون بعصر النظر عما كانت تنطوى عليه جوانحهم من تقانٍ وإخلاص ومحبة لفنهم المقدس . وكان الفقر هو العامل الأكبر لتعثرهم ... وجهل الحكام الطفاه في اليهود المظلمة الماضية ... أولئك الذين لم يفهموا رسالة هؤلاء الفدائيين الأجماد فلم يبنوا لهم المسارح ولم يدرجوا في ميزانية الدولة لتشجيع الفنون المسرحية إلا مبلغاً ضئيلاً رمزياً لا يمكن أن تهافت عليه إلا فرق من الشحاذين وطلاب الصدقات لافرق من الفنانين الذين يقومون في هذه الأمة برسالة الأنبياء والهداة والداعين إلى خير البشرية والسمو بالنفوس العام الذى هو مصدر كل رفق وأساس كل نهضة ، والتبع الصافى ذو التحرير الذى كانت أثينا العظيمة

ترصد له نصف ميزانيتها قبل خمسة وعشرين قرنا .

لقد كانت الفرق القوية تتألف ثم تبرز بأعمالها المجيدة وتظل تتأصل وتكافح ، لكنها لا تلبث أن تنهار تحت أعباء العصر المادى والفقر المالى حتى اضطرت الدولة آخر الأمر إلى بسط رعايتها على البقية الباقية من أولئك الجنود المجولين الذين رصدت لهم تلك الميزانية الضئيلة التى لا تكفى لإنشاء مدرسة أولية وتزويدها بما يلزمها من أثاث وكتب وهيئة تدريس وما لا بد منه من فراشين و ... أدوات كتابية ... الخ .

ومع هذا فقد ظل أبطالنا يناضلون ... بعضهم يناضل داخل هذه الفرقة الحكومية التى يحسبها الجاهلون تجمع الممثلين المحظوظين المرفهين ، وبعضهم يناضل خارج هذه الفرقة الحكومية جهاداً مريراً كله تضحيات شخصية قوامها التعب والضنا والخسائر المالية ...

وأعجب العجب أن يظل ركب المسرح المصرى يسير بالرغم من هذه الويلات كلها . وبالرغم من عدم وجود المسارح المبنية ، وبالرغم من قفافة الاعتقاد المائى وتفاهة العناية الجدية للذين تبذلها الدولة للهنزة بالمسرح ، وبالرغم من ضآلة الوعى المسرحى فى مصر ، وانعدام اهتمام أغنيائنا بالفنون عامة ، والمسرح بوجه خاص ... وبالرغم من وجود معد عال للتمثيل يخرج كل عام بمجموعة من الممثلين الأكفاء تنقطع العلاقة بينهم وبين قهم الرفيع لأنهم لا يجدون مسرحاً يمثلون فيه . وليس معهم مال ينشئون به فرقاً تمثيلية يعملون فيها .

وبالرغم من هذا كله ... ظل الركب المسرحى يسير فى مصر ، وظل الفنانيون الأحرار يشقون طريقهم وسط المتاعب والعرق والدموع ، وظل المعهد العالى للتمثيل ، وأغلب الظن أنه سيظل ، يخرج كل عام دفعة من الممثلين بعد دفعة ، ودفعة من التقاد بعد دفعة أيضاً ... وهذه حال تدعو إلى الأمل ، وتبشر بالخير ، لأنها دليل على الإيمان بالمسرح ،

وفهم رسالته .

هذه حال تدعو للأمل وتبشر بالخير لأن تكاثر الممثلين العاملين والممثلين الذين لا يجربون عملا ، ثم تكاثر النقاد الذين يجردون الصحافة التي يكتبون فيها ، والنقاد الذين لا يجربون لهم متنفسا يتنفسون فيه ، ثم تكاثر المتفرجين ذوى الوعى المستنير ، والثقافة الرفيعة ... كل هؤلاء هم عماد المسرح الحديث ، وهم الحامة الحية التي يفتر إلها ذلك المسرح ... ولا أحسب أن العرائق المادية التي تحول بينهم وبين العمل الجدى سوف تستمر طويلا ... ولا سيما إذا كانت هذه العوامل ، أو أهم هذه العوامل ، تنحصر فى بناء بضعة مسارح تعمل عليها الفرق التمثيلية بلا مقابل فى أول الأمر ...

وإذا كانت هذه هى أهم العقبات التي تحول بيننا وبين مسرح قوى وناسخ الأنس ... وهى عقبة مادية كما نرى ... فما أيسر التغلب عليها ببناء هذه المسارح ... والإكثار من بنائها فى جميع عواصم الجمهورية العربية المتحدة .

ولست أحسب أنى كنت إلى الآن أكتب فى غير موضوع هذا الكتاب الذى هو واحد من الكتب التي انصرفت إلى ترجمتها ، بالرغم مما فى ترجمتها من عناء ومشقة ، قاصدا بها سد تلك الحاجة المناسة التي يجدها الممثل والمخرج والنقاد المسرحى والمؤلف المسرحى ... ثم المتفرج نفسه ... وأولاء هم الذين يكونون الأسرة المسرحية التي تسكاد تنظم صفوف الأمة كلها .

لقد لمست حاجة هؤلاء جميعا إلى كتب معتمدة تثقفهم بالتقافات المسرحية التي لا بد من أن يستنبطوا بها ليقوم وعينا المسرحى على نفس الأسس التي قام عليها فى اليونان القديمة ، وفى رومة القديمة ، وفى أوروبا

وأمر بها ، وفي كل بلد سبقنا إلى الثقافة المسرحية والفنون المسرحية
بمختلف صورها .

لمست حاجة الممثل والمخرج والناقد والمؤلف ... ثم المتفرج ...
إلى طائفة من الكتب التي يتحدث فيها أساطين الفنون المسرحية إلى
الممثلين والمخرجين والنقاد والمؤلفين والمتفرجين عن هذه الفنون كلها ،
وعما انتهت إليه تجاربهم فيها ، تلك التجارب العملية الطويلة التي كانوا
يقومون بها في أحوال مثل أحوالنا التي وصفها في أول هذا الكلام ...
وفي ظروف قاسية مثل ظروفنا القاسية تماما ... ظروف كانت تجشمهم
الآلام والمتاعب والعرق والدموع والتضحيات .

لمست هذه الحاجة منذ أكثر من ثلاثين عاما ... لمستها وأنا أدري
لما كانت تنتهي إليه فرقنا المسرحية ورجالها العظماء القديسون الذين
تقدموا الصف وحملوا راية الفن وتحملوا همومه ... وجاعوا وقاسوا
وتعبوا ... وصبروا بالرغم من ذلك كله صبرا طويلا مريرا .

لمست هذه الحاجة وأنا ألخص للقراء تاريخ الأدب اليوناني والمسرح
اليوناني والمسرح الأوروبي ... وبعد أن أنشئ معهد التمثيل وقامت فيه
الدراسات منهجية في معظم الفنون المسرحية من تمثيل وإخراج وقد
وتأليف ، فضلا عن الدراسات الأخرى الثقافية المتصلة بفنون المسرح .

ثم حدث أن أسندت إلى الثورة لإدارة إحدى الفرقتين الحكوميتين
المسرحيتين ، وهي الفرقة التي أعضاؤها من خريجي المعهد العالي ، فأتيت
لي الفرصة للاندماج بين أبنائي هؤلاء الممثلين الشباب الذين سعدت
بالإتصال بهم في المعهد من قبل ، وأخذت ألتس حاجتهم الشديدة إلى
الكتب التي تحدثهم عن قديمهم ... أقصد فنونهم ... الكثيرة التي لا حصر
لها ... وتحديثهم عنها بلسان عربي مفهوم - كما لمست حاجة المخرج
والناقد والمؤلف المسرحي والمتفرج نفسه إلى الكثير من هذه الكتب ...

(غ)

ومن ثمة فكرت في أن أضطلع بهذه المهمة لخير هذا الفن الرفيع ، بل لخير الفنون الرفيعة كلها ... الفنون التي كانت غر النهضة اليونانية في عصر بيركلس كما كانت غر النهضة الأوربية كلها في عصر إيزابث ولويس الرابع عشر . ثم في ألمانيا وروسيا والدول النوردية ووسط أوروبا ... وفي أسبانيا قبل ذلك كله ... ثم في أمريكا بعد هذا كله .

وتولت على الله ... وقلت كتاب : « في الفن المسرحي » لصاحبه حامل علم الثورة في فن الإخراج الحديث جوردون كريج ... والكتاب مجموعة من المحاضرات والأحاديث المختلفة ألقاها المؤلف لتقيف الممثلين والمخرجين وكل من يعمل بالمرح ، ووضع فيها تجاربه ونصائحه بين أيديهم .

ثم قلت كتاب : « حياتي في الفن » لعمدة فن التمثيل الحديث في العالم كله ، ومنشئ المسرح الرومي الحديث ، الأستاذ كونستانتين ستانسلافسكي ويتحدث فيه عن تجاربه الطويلة في مختلف الفنون المسرحية من تمثيل وأوبرا وأوبريت وباليه وإخراج وما أنشأه من معاهد واستوديوهات تمثيلية وما عاناه من أزمات مسرحية تشبه ما عاناه ولا يزال يعانيه فدائيو المسرح المصري منذ نشأته إلى اليوم من أزمات ، بل هي توأكب ظروفنا المسرحية كلها وتكاد تقع معها في وقت واحد .

ثم قلت هذا الكتاب لأكبر مؤرخ لعلم المسرحية في العالم في العصر الحديث ... السلامة الألدس نيكول ... الذي كان له الفضل الأكبر في إرساء قواعد هذا الفرع من فروع المعرفة ، وجعله علما خالصا ، أو أقرب إلى العلم الخالص ، صارفا في ذلك مجهودات جبارة في استعراض وتقد النظريات والآراء المسرحية المختلفة عند اليونان والرومان وعلماء عصر النهضة وغيرهم من علماء القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر والتاسع عشر ، ومن يزخر بهم القرن العشرون ، ولا يزالون

(ف)

يعيشون فيه ، وينفقون من المجهودات الطائلة في سبيل إقرار دعائم هذا العلم ما ينفقون .

ومن العيب أن أتحدث عن هذا الكتاب وأنا أضع مادته بين يدي القارئ ، سواء كان هذا القارئ ناقدًا أو ممثلًا أو مخرجًا أو مؤلفًا مسرحيًا أو قارئًا عامًا ... إذ كيف أتحدث عنه ، ومن أين أبدأ هذا الحديث ، وكل ما في الكتاب يصلح للعرض في هذه المقدمة ؟ ولهذا يكنى أن أقول إنه كتاب يستعرض أنواع المسرحية في عصور التاريخ منذ أن عرف العالم المسرح حتى اليوم ، وأنه يتألف من أربعة أبواب ، أولها عرض يتحدث فيه المؤلف عن تاريخ المسرحية ومعنى كلمة مسرحية والتقاليد والمصطلحات المسرحية والمقاييس التي نزن بها قيمة المسرحية والصور المختلفة للمسرحيات جميعاً ... وثانيها باب كامل عن المأساة روحها وأسلوبها وبطلها وأنماطها وما يلزمها من الصبغة العالمية الشاملة التي تجعلها صالحة للعرض في كل زمان ومكان ... والباب الثالث ويتحدث فيه المؤلف عن الملهة ، وفي فصول تشبه الفصول نفسها التي حدثنا فيها عن المأساة ... وقد كانت ترجمة هذا الباب أشق ما لقيناه في ترجمة الكتاب كله ، لما في درجات الضحك وفروعه الكثيرة ، وطرق إثارة ، ولا سيما في المسرح ، من خلال متفاوتة ليس من السير خلق الكلمات العربية التي ترادفها بحيث تنطبق عليها تماما ، وحسبنا أن المؤلف نفسه ، وهو يضع الأسماء لهذه الأنواع الكثيرة من الملهة ، وذلك بلغته الإنجليزية ، ولعله كان يضع الكثير منها لأول مرة في تاريخ المسرحية ... حسبنا أنه لاحظ هذه الصعوبة وهو يحتم حديثه عن أنماط الملهة في الفصل الثالث من الباب الثالث ، فكتب الفقرة الطويلة التالية التي تثبتنا هنا لأهميتها ، على ألا نعيد ننشرها في نهاية الباب الثالث المذكور ، قال :

« وقيل أن نحتتم هذا الفصل لا ترى بأشأ في أن نسوق ملاحظة حول أسماء أنماط الملهاة وفروعها؛ لقد كان جلياً كل الجلاء أن الأسماء المصطلح عليها التي أطلقها. النقاد ياتراد على أنماط الملهاة لم تكن في هذه الآونة الأخيرة وحدها أسماء مضلة ومثارة للزلل، ومن ثمة فنحن نرجو من لا تروقه هذه الأسماء أن يشرع في وضع سلسلة أخرى من الأسماء، لا تقوم على تسميات أطلقت عليها أرتجالاً؛ بل تقوم على دراسة لطرق الإضحك المستعملة في كل نوع فلاهى شيكسبير قد تسمى ملاهى فكاهية بسبب تلك الخاصة الغالبة عليها، والتي هي مثار الضحك في جميع مسرحياته؛ وقد يصلح لاسم « الملاهى المفجعة الرومنسية » لإطلاقه على ملاهى بومونت وفلنشر، حيث نلاحظ وجود مزيج من العناصر الجدية والعناصر المضحكة؛ وقد نطلق على ملاهى جونسون لاسم « ملهاة اللز، أو الملهاة الهجائية »، لأنها لا تقوم على براعة التندر، ولخلوها من الفكاهة؛ وعلى هذا الأساس نقسبه لا بأس من تسمية ملاهى لثردج وكو بنجريف « ملهاة التندر، لأن كلمة « سلوك »، إن لم تكن مفهومة بكل ما تشتمل عليه من معان لا تكون إلا مجرد خلط بين ملاهى فترة عودة الملكية وملاهى الشطر الأول من القرن السابع عشر. وعلى هذا الأساس من تصفية الأسماء التي سميت بها الأنماط المضحكة، وبدوام تذكر هذه التسميات، يمكننا أن نمضى قدما في إدراك الخصائص المميزة لكل نوع على حدة. »

فهذه الفقرة التي تعمدنا لإثباتها في المقدمة تدلنا على الصعوبة التي كان يلقيها المؤلف نفسه في وضع الأسماء لأنماط الملهاة وهو يرسى القواعد لهذا العلم الجديد « علم المسرحية »، وقد أصبح كل شيء علماً في عصرنا الذي نعيش فيه؛ بل لقد كان أرسطو منذ خمسة وعشرين قرناً يحاول أن ينظر إلى كل شيء على أنه علم خالص... وأرسطو كان مبتكراً في محاولته إرساء القواعد لهذه العلوم المبتكرة كلها.

لذلك عانينا صعوبات حمة في ترجمة أسماء تلك الأنماط ، وكانت طريقتنا رجحناها هي الرجوع إلى المظان اللغوية والقواميس التي تعنى بإثبات اق الكلمة الإنجليزية ، من أصلها اليوناني أو اللاتيني أو الفرنسي الألماني ... إلخ ، وما يعنيه هذا الأصل ، ثم الاعتدال على معناه في وضع الإسم العربي ، على أن يكون اسما مفهوما مفسراً ض الذي أطلقه المؤلف على النمط من أجله . هذا وقد ساعدتني قراءتي م المسرحيات المذكورة في هذا الكتاب ، والتي كان يطبق عليها المؤلف ياته ، في اختيار الأسماء العربية والصفات العربية والاصطلاحات حية التي تطابق أسماء المؤلف وصفاته واصطلاحاته بقدر الإمكان . يفوتني هنا أن أذكر أن هذا كان مثار خلاف كثير بيني وبين صديق متاذ المراجع المتهود له بالقوة الفاتحة في اللغة الإنجليزية ، والذي لم يملك حين أقع به بوجهة نظري في الأسماء والصفات العربية التي أضعها أساس الذي أختارها من أجله إلا أن يوافقني ويقرها كما هي ، ولكن نقاش يزنظلي شديد ... وكلانا معذور في هذا ... إذ أغلب الظن معظم هذه الأسماء والصفات والمصطلحات يوضع لأول مرة باللغة يية ، ولهذا فانا والأستاذ المراجع نطمع في أن تكون هذه الأسماء والصفات والمصطلحات موضع عناية جمع اللغة العربية ، حتى إذا رأى رأيا آخر ، لم يكن علينا إلا أن نثبت رأيه ذاك في الطبعة الثانية إن الله .

أما المسرحيات الواردة في هذا الكتاب فقد آثرها المؤلف بالذكر غيرها على أساس أنها مسرحيات مشهورة معروفة ... ولما لم يكن ها كذلك عندنا فقد رأيت أن ألخص معظمها في مجلد مستقل أرجو أضعه قريبا إن شاء الله في أيدي القراء لكي يستطيعوا تطبيق نظريات لف وتفهم آرائه على نحو أوفى وبصورة أكل . هذا مع العلم بأن

الوزارة قد كلفت بعض الزملاء بترجمة كتاب : « مسرحيات العالم » .
 The World Drama للمؤلف نفسه ، وفيه يتحدث حديثا خاطفا عن
 هذه المسرحيات ، إلا أنه حديث لا يغنى عن تلخيصها لكي يلم القارىء
 بموضوع كل منها . وإذا عرفنا أن عددها هذه المسرحيات يقرب من مائة
 وتسعين مسرحية أدركنا الجهد الذى يتطلبه تلخيص مائة منها على الأقل ،
 وإذا أنسا الله فى العمر رجونا أن نلخصها جميعا إن شاء الله .

وهذا الكتاب لا تقتصر فائدته على الناقد أو القارىء العام أو القارىء
 المتخصص فحسب ، بل هو من الضرورات التى لا غنى عنها للممثل والمخرج ،
 لأنه يصرهما بأنواع المسرحيات كلها ، وينير لهما الجو الذى ينبغى أن يزنا
 كل رواية حق وزنها على ضوءه . .

وحينما تم ترجمة كتاب : « إعداد الممثل » لمؤلفه ستانيسلافسكى ،
 والذى يقوم بترجمته زميلان كريمان وأتشرف أنا بمراجعته ؛ وحينما تم ترجمة
 كتاب : « فن كتابة المسرحية » لمؤلفه لاجوس لإجرى ، والذى أقوم
 الآن بترجمته ، تكون المكتبة العربية قد حفلت بطائفة متكاملة من كتب
 الثقافات المسرحية نرجو أن ينتفع بها الممثلون والمخرجون والنقاد والمؤلفون
 المسرحيون وجمهور المتأدين والمتفرجين على السواء .

والله نسال أن يوفقنا لخدمة هذا الفن الرفيع الذى نرجو أن يقوم عندما
 على أسس صحيحة إن شاء الله .

الروضة — القاهرة مايو ١٩٥٨

دربنى خُصبة